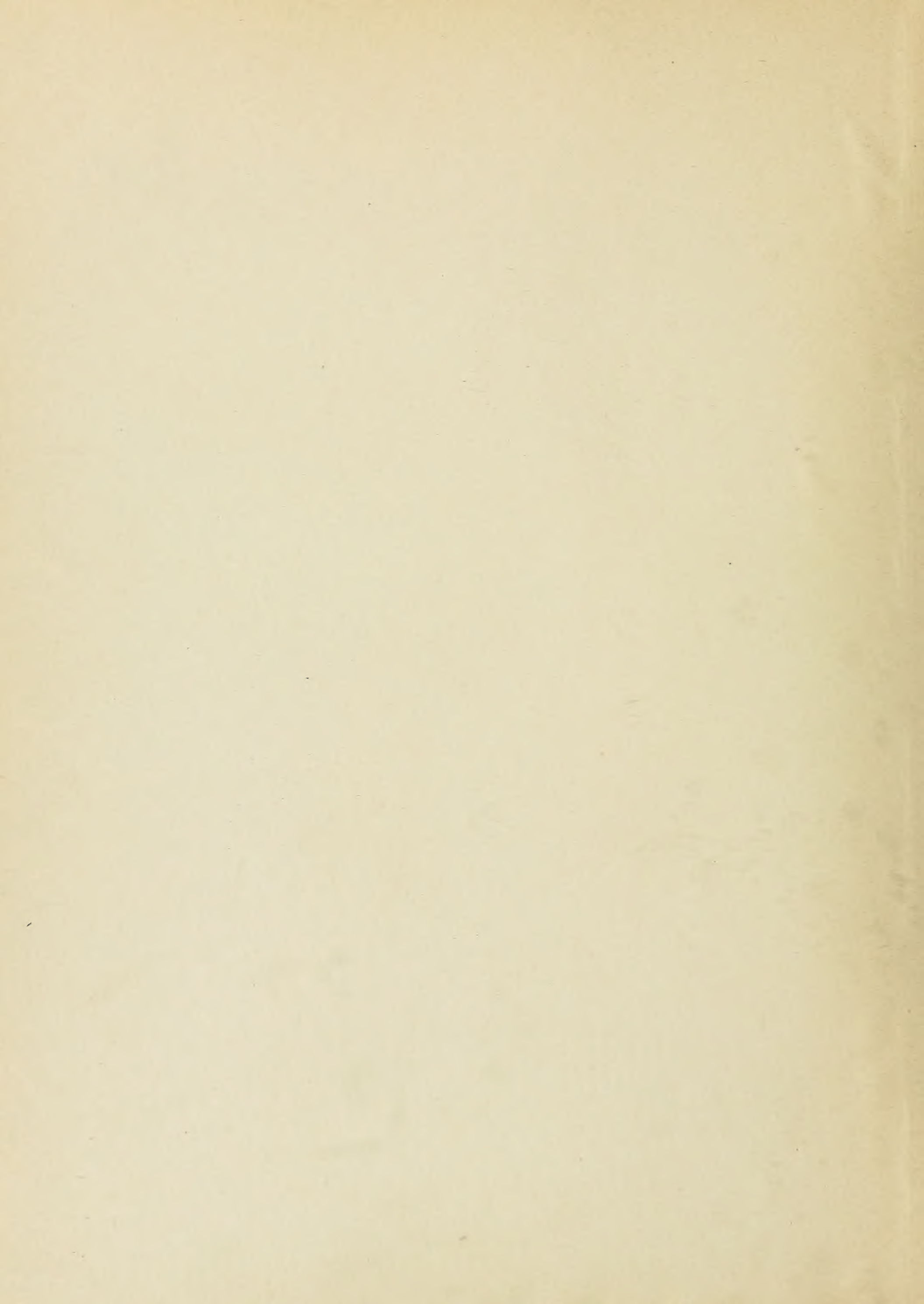
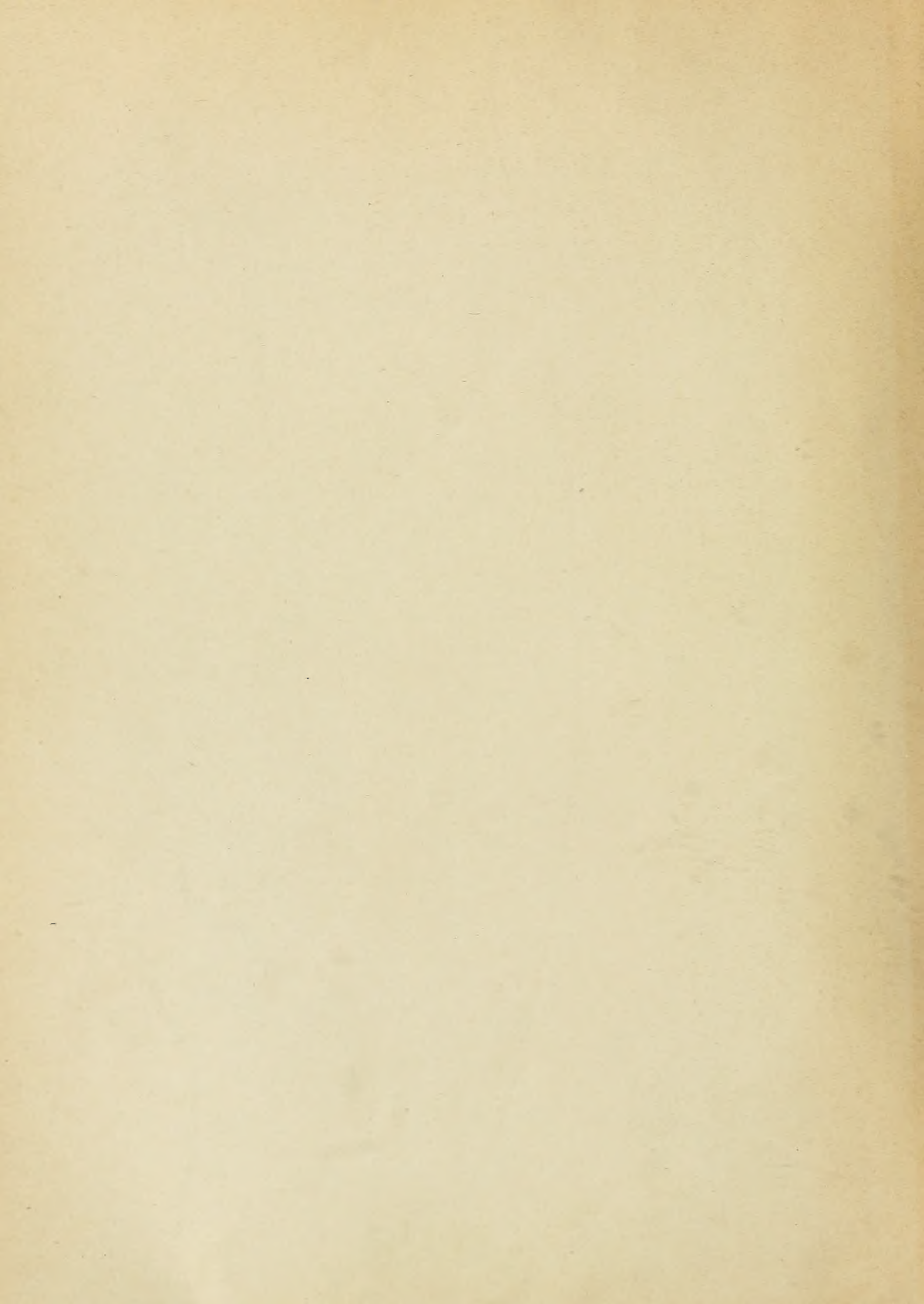
3 1761 07367157





135.



DER BILDHAUER
FRANZ ANTON ZAUNER
UND SEINE ZEIT

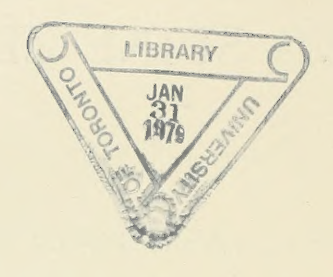
EIN BEITRAG
ZUR
GESCHICHTE DES KLASSIZISMUS IN ÖSTERREICH

VON
HERMANN BURG

HERAUSGEGEBEN
VOM
K. K. MINISTERIUM FÜR KULTUS UND UNTERRICHT

MIT 10 TAFELN UND 70 ABBILDUNGEN IM TEXTE

WIEN, 1915
KUNSTVERLAG ANTON SCHROLL & CO. GES. M. B. H.



Druck von ADOLF HOLZHAUSEN in Wien,
K. UND K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKER.

NB
538
Z3 B8

VORWORT.

Bei Veröffentlichung dieses Buches — im Jahre 1912 als Dissertation der philosophischen Fakultät der Universität Wien eingereicht — ist es meine vornehmste Pflicht, Herrn Professor Max Dvořák, dem anregenden und teilnehmenden Lehrer, zu danken. Freundliche Unterstützung liehen mir bei den archivalischen Arbeiten Herr kais. Rat Adjunkt Thomke von der k. k. Akademie der bildenden Künste, Herr Kustos Fischnaler vom Museum Ferdinandeum in Innsbruck sowie Herr Dr. Graf Hardegg vom Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien. Die Anfertigung des Registers übernahm in dankenswerter Weise Frau Professor Elsa Schottländer, geb. von Antropoff in Wien.

Wien, im Juli 1914.

Hermann Burg.


Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/derbildhauerfran00burg

INHALT.

Anhang I.

Anhang II.

VERZEICHNIS DER TAFELN.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN IM TEXTE.

Zauners Denkmal Josef II. und Canovas Christinen=Monument werden der Nachwelt die unläugbaren Beweise des Zustandes der Kunst unseres Zeitalters geben, dem manche wehklagende Zweifler gern alles Große, Geniale absprechen möchten. (Karl Bertuch, Bemerkungen auf einer Reise von Thüringen nach Wien im Winter 1805/06.)

EINLEITUNG.

»Es sollte die Frucht von unseres Zeitalters Studium der Geschichte der Kultur und der Kunst sein, daß man doch endlich einmal einsehen lernte, daß sich Geschmack und Mode radförmig drehen, so daß folglich die Dinge abwechselnd hoch und niedrig stehen, ohne Rücksicht auf den ihnen innewohnenden wirklichen Wert.»

Als Julius Lange diese Worte vor mehr denn 20 Jahren in der geistvollen Einleitung seines Buches über Thorwaldsen schrieb, brütete «das Dunkel der Nacht» noch über dem Klassizismus, er galt auch der Kunstgeschichtsschreibung als eine Stilperiode verderblicher Verirrungen, als eine «literarische Kunst», die nicht im heimischen Boden wurzelte, sondern einem Ideal der Gelehrten und Dichter ihr Leben verdankte. In den letzten Jahrzehnten nun wurden die Grundlagen einer Ästhetik erschüttert, die von einseitigen Gesichtspunkten aus Höhen und Tiefen der Kunstperioden festzulegen versucht hatte, und wir nähern uns der Erkenntnis, daß diese Anschauung gebunden war an überkommene Tradition und an das Kunstwollen der Zeit, die immer in der Kunst vergangener Perioden nur das liebt, was dem eigenen Ideal entspricht. Es wird sich zwar niemand der Bewegung entziehen können, die leise und allmählich den Sinn der Menschen umformt und die Gegenwart zwingt, die Kunst zu schätzen, die einstmals verwandten Regungen entschwundener Völker ihr Dasein verdankte. So scheint jetzt der Augenblick gekommen, wo Impressionismus und Naturalismus erlöschen und die Sonne des Klassizismus wieder aufsteigt. Wandlungen in der Skulptur und Malerei im Sinne einer starken Tendenz zur Stilisierung, die zuweilen sogar archaistische Formen aufsucht, die Herrschaft des Klassizismus in Architektur, in Innendekoration und Kunstgewerbe, die klassizistische Knappheit der Frauentracht zeigen, wie lebendig wieder die Kräfte am Werke sind, die gegen die Neige des 18. Jahrhunderts eine große Kunst erstehen ließen. Die Wissenschaft ist von dieser Strömung ergriffen und beginnt den Schutt wegzuräumen, unter welchen Generationen, die andere Ideale pflegten, die Werke jener Zeit versinken ließen. Auch folgende Betrachtungen mögen dieser Renaissance des Klassizismus ihr Dasein verdanken, sie werden jedoch das Bemühen weisen, ohne übertriebene Schätzung

wie sie leicht die intensive Versenkung in einen Stoffkreis entstehen läßt, jene große Wandlung, die aus dem Barock den Klassizismus erwachsen ließ, an dem Wirken eines Künstlers zu schildern, der zwar keiner von den gewaltigen Heroen war, welche der Menschheit als die Gipfel einer Epoche erscheinen, jedoch ein Meister in seiner Kunst, dessen feinfühlige Begabung vollendet dem Kunstwollen der Besten seiner Zeit Gestaltung gab. Das Leben und Wirken des Bildhauers Franz Anton Zauner, der als Knabe im verblühenden Barock die Kunst erlernte, sich als Jüngling leise von der Tradition löste, als Mann dem neuen Stile in seinen Werken huldigte und als Greis die Morgenröte der Romantik sah, spiegelt jenen rätselhaften Kreislauf wieder, der gleich einem Naturgesetz die Schöpfungen der Kunst beherrscht, der wohl in seinen äußeren Erscheinungen erfaßt werden kann, in seinen tiefsten Ursachen aber noch nicht ergründet ist. Auch diese Arbeit wird sich damit begnügen, die Wirkungen jenes psychologischen Prozesses unter dem Gesichtspunkte entwicklungsgeschichtlicher Betrachtung festzulegen, ohne sich jedoch in Spekulationen über ihre seelischen Ursachen einzulassen. Die schriftlichen Äußerungen Zauners und der führenden Geister seiner Zeit auf künstlerischem Gebiete — fast alle zum ersten Male veröffentlicht — sind in dieses Werk verflochten, da sie nicht minder wie die Kunstwerke selbst ein treues Abbild des künstlerischen Sinnes jener Epoche geben. Es mag auch zur erhöhten Lebendigkeit der Darstellung beitragen, wenn jene Menschen selbst das Wort führen, deren Wesen möglichst charakteristisch zu schildern das Ziel dieser Arbeit war. Die Aufgabe war allerdings erschwert, denn das Leben Zauners und seiner Kunstgenossen lag in einer fast undurchdringlichen Finsternis begraben, da sie als Klassizisten und Österreicher von einer zwiefachen Wolke beschattet waren.[1] Die Kunstwissenschaft, dem Klassizismus und der österreichischen Kunst, auch früherer Perioden, gleich abhold, hatte es bisher versäumt, diese Schluchten der deutschen Kunst zu erforschen, gründliche Einzeluntersuchungen fehlen fast ganz, einige oberflächliche Versuche lassen den Mangel wissenschaftlicher Vorarbeit um so schmerzlicher empfinden. Die Berichte der Zeitgenossen, leider nicht sehr zahlreich, und die Urkunden der Archive geben jedoch die Möglichkeit, das Bild jener Zeit gleich einem Mosaik aus vielen kleinen Steinen neu erstehen zu lassen.

Es zeigt, daß Österreich auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die rühmliche Herrschaft, welche es im Reiche der deutschen Kunst bis dahin ausgeübt, nicht aufgab und noch lange über die Jahrhundertwende hinaus aufrecht erhielt.

[1] Sogar die Legende hatte sich Zauners schon bemächtigt, wird doch die Erzählung von dem Selbstmord des Künstlers, als er entdeckt habe, daß er an dem Pferde des Josef-Denkmales die Hufeisen vergessen, noch vielfach geglaubt.

Kapitel I.

Die Jugendzeit. Lehrjahre in Wien. Fürst Kaunitz als Kunstfreund. Der Brunnen im Schloßhof von Schönbrunn.

Die Quellen, aus denen wir unsere Kenntnis über das Leben Zauners schöpfen, besonders die über seine Jugendzeit, fließen äußerst spärlich. Die wenigen späteren Schriftsteller, die ihre dürftigen biographischen Notizen über ihn bringen, wie Nagler,[1] Wurzbach[2] und Frimmel,[3] entnehmen ihre Nachrichten den «Annalen der Kunst und Literatur des In- und Auslandes» (Wien 1810), die von unbekannter Feder eine knappe, aber recht gut abgefaßte Skizze über Zauners Jugendzeit enthalten, die sich höchstwahrscheinlich auf direkte mündliche Mitteilungen Zauners gründet.

Einige weitere Mitteilungen bringt auch ein Nekrolog in den Blättern von Tirol 1822 (69—71, von Dipauli verfaßt).

Eine geringe Anzahl ungedruckter Nachrichten von nicht erheblicher Bedeutung enthalten noch die Bibliotheca Tirolensis Dipauliana im Ferdinandeum in Innsbruck in den «Nachrichten von den berühmteren tirolischen bildenden Künstlern», gesammelt von Peter Denifle, mit den Zusätzen von Dipauli,[4] sowie die Sammlung der Briefe historisch-artistischen Inhaltes an Zoller (ebendort). [5]

Die handschriftliche Chronik des Lehrers von Kaunserberg, Wendelin Eiterer (gestorben 1909 im 91. Lebensjahr) enthält Angaben über Zauner, die noch auf mündlicher Tradition beruhen mögen.[6]

---

[1] Künstlerlexikon.

[2] Biographisches Lexikon.

[3] Allgemeine deutsche Biographie.

[4] Näheres über Denifle und Dipauli bei Hammer, Josef Schöpf, Innsbruck 1908.

[5] Kleinere Notizen über Zauner enthalten auch außer der bei Wurzbach genannten Literatur: Fueßli, Künstlerlexikon, Zürich 1821. Meusel, Künstlerlexikon, Bd. II, S. 577. «Tiroler Künstler» in der Zeitschrift «Andreas Hofer» Jahrg. 1879, S. 350. Wiener Schriftsteller- und Künstlerlexikon. Bertuch, Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien (1805 06). Weimar 1808, Bd. I, S. 82. Küttner, Reise durch Deutschland etc. (1797 – 99), Leipzig 1801, Bd. III. Brockhaus, Konversationslexikon, II. Aufl., 1819. Freddy, Descrizione di Vienna, Wien 1800, S. 376. Anton Weinkopf, Beschreibung d. Akad. d. Künste, Wien (II. Ausg 1875). Zeitschrift «Der Kirchenschmuck», Graz, 1889. Vortrag von Stolz. Eitelberger, «Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert» in den «Gesammelten Schriften». C. Bodenstein, Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens, Wien 1888 (mit einer, allerdings unvollständigen, Aufzählung der Werke Zauners).

[6] Die betreffende Stelle ist mir mitgeteilt von Herrn Pfarrer Johann Lorenz in Feuchten (Kaunsertal), von dem auch die Angaben über die Eintragung im Taufbuch in Kauns stammen. Die bisherigen Mitteilungen über den Ort und das Jahr seiner Geburt zeugen von einer beträchtlichen Unsicherheit, die Volkszählungsliste vom Jahre 1805 läßt ihn sogar 1756 in Hauns geboren sein. (Archiv des Rathauses der Stadt Wien.) Richtigstellung des Datums schon in den «Neuen Tiroler Stimmen», Zeitschrift, Jahrg. 1891, Nr. 297.

Einigen Aufschluß über Zauners Tätigkeit an der Akademie in Wien liefert das dortige Archiv sowie das Staatsarchiv für die Geschichte der Denkmäler Kaiser Leopolds II. und Josefs II.

Franz Zauner ist in Untervalpatann, einer hochgelegenen Gruppe von Höfen auf dem Kaunserberg am Eingang des Kaunsertales (einem Nebental des Oberinntales), geboren.

Das Taufbuch von Kauns berichtet: «Am 5. Juli 1746 wurde geboren Franz Zauner, ein ehelicher Sohn der Bauersleute Andreas Zauner und Theresia Teütschmännin. Pate: Franz Haidiger.»[1] Als Zwillingsbruder wurde Jakob Zauner geboren.

Seine Eltern lebten in sehr dürftigen Verhältnissen; als er noch nicht 1 Jahr alt war, starb sein Vater und hinterließ eine Witwe mit 5 Kindern.

Die Mutter Zauners stammte aus einer künstlerisch begabten Familie. Ihr Bruder Josef Deutschmann aus Imst war ein geschätzter Steinmetz; er war Schüler des Bildhauers Josef Anton Denn von Imst (1714—1790), der im Dienste Schletterers später in Wien arbeitete.[2] Deutschmann hatte eine Steinmetzwerkstätte in St. Nicola bei Passau. Bei einem Besuch bei seiner Schwester versprach er, den kleinen Neffen, der schon in zartester Kindheit künstlerische Veranlagung gezeigt haben muß, zu sich zu nehmen und zum Bildhauer zu bilden. Die Mutter, anscheinend eine zielbewußte, intelligente Frau, ließ es sich vor allem angelegen sein, die künstlerischen Neigungen des jungen Sohnes zu fördern. «Sie gab ihm schon in früher Jugend Instrumente zur Bearbeitung des Zirm (Zirbelholzes) und hielt ihn von anderen Gespielen fern, damit seine Neigung nur auf die Bildnerkunst gerichtet bliebe.»[3]

Aber schon mit 8 Jahren wurde er der mütterlichen Obhut genommen und begann seine künstlerische Lehrzeit, ungewöhnlich jung an Jahren auch für eine Zeit, in welcher die Tradition noch fortlebte, daß schon der Knabe das künstlerische Handwerk erlernen müsse, eine Übung, die erst durch die wachsende Bedeutung der Akademie als künstlerische Vorbildungsanstalt verdrängt wurde.

Ein Verwandter Deutschmanns und Nachbar Zauners, der Bildhauer Balthasar Horer vom Kaunsertal, ebenfalls ein Schüler Denns, der «gescheiteste» nennt ihn Dipauli,[4] kam aus Bayreuth, wo er gearbeitet hatte, zurück. Als er seine Verwandten in Valpatann besuchte, zeigte ihm die Mutter die Schnitzereien des Knaben. Horer gefielen die Sachen, «er ermunterte ihn und ließ ihn zuweilen bei sich in Brandach (auf dem Kaunserberg) arbeiten. Bald nahm er ihn ganz zu sich und ging mit ihm nach dem Benediktinerstifte Marienberg in Tirol, wo er an einem Altar arbeitete». Nachdem Horer den jungen Zauner

[1] Im Original lateinisch.

[2] Dip. 641. «Arbeiten von Denn: in der Pfarrkirche zu Imst die Bildhauerarbeiten an den Seitenaltaren an der Kanzel und am Hochaltar, der letztere erst in späteren Jahren verfertigt. Besonders zeichnen sich daran die zwei Statuen der Apostel Peter und Paul aus, die schon auch in der Kleidung in dem gerade zu jener Zeit herrschend werdenden antiken Geschmack gearbeitet sind.»

[3] Annalen von 1810.

[4] Dip. 644.

2 Jahre lang die ersten Verrichtungen des Bildhauers gelehrt, sandte er ihn zu Deutschmann nach Passau, bei dem er selbst gearbeitet hatte und sogar Hofbildhauer des Fürstbischofs gewesen war.[1]

Als Zauner 1756 nach Passau kam, fand er bei seinem Oheim eine Werkstätte mit 6 Gehilfen, die wohl einen großen Teil der vielen Heiligenstatuen, Engel und bildhauerischen Zierate verfertigte, welche gerade damals für die Ausschmückung der zahlreichen Passauer Kirchen verlangt wurden. Deutchmann stand wahrscheinlich in Beziehungen zu dem Bildhauer Josef Matthias Götz[2] in St. Nicola, der, ein Unternehmer großen Stils, die Ausschmückung der Kirchen, zumal der Altäre übernahm und die Arbeiten zum Teil an andere Künstler vergab. Er hatte Aufträge auch in Österreich ausgeführt, so in Krems in den dreißiger Jahren, und bediente sich mit Vorliebe der Hilfe österreichischer Künstler.

Viele der Bildwerke aus diesen Werkstätten sind noch erhalten, die meisten sind handwerksmäßige, jedoch nicht qualitätlose Arbeiten, ganz im malerisch bewegten Stile dieser Periode der tirolisch-bayrischen Plastik, die in jenen Gegenden stark italienischen Einschlag aufweist.

Deutschmann scheint sich des begabten Neffen recht angenommen zu haben; er machte mit ihm kleine Reisen, so daß er Gelegenheit fand, manches bedeutende Kunstwerk zu sehen. Zauner nennt seinen Lehrherrn «einen redlichen Mann, doch nur einen Handwerker».[3]

Zehn Jahre lang dauerte diese Lehrzeit. «Er fand bei den mannigfaltigen Arbeiten, die ihm aufgetragen wurden, Gelegenheit, sich in der Bearbeitung eines jeden Stoffes, der dem Bildhauer vorkommen kann, eine ausgezeichnete mechanische Fertigkeit zu eigen zu machen, ein Vorteil, der ihm erst in der Folge am Verlaufe seines Studiums zustatten kam. Er bereute darum mit Recht auch später nie, sich diese Fertigkeit in mechanischen Kunstgriffen damals selbst auf Kosten der in jener Lage notwendig länger unterbliebenen höheren Ausbildung seines Kunstsinnes erworben zu haben.»[4]

«Die noch ungeübte Hand,» heißt es dann später, «muß viel schneiden und verschneiden, bis sie es dahin bringt, daß Gedanke und Schnitt des richtigen Umrisses nur ein Moment in der Zeit ist.»

Es mag eine harte, aber vorzügliche Schule für den jungen Künstler gewesen sein, dessen ungewöhnliche Beherrschung des Materials und hervorragende technische Kenntnisse in der Werkstätte des Steinmetzen ihre Grundlage erhielten, Fähigkeiten, die er allerdings mit vielen seiner künstlerischen Zeitgenossen teilte und die nicht zum wenigsten der Grund für die allgemeine hohe Qualität der kunsthandwerklichen Leistungen seines Jahrhunderts waren.

1766 wandte sich nun Zauner nach Wien, er fühlte wohl, daß ihm die tüchtigen Handwerker ihr Bestes gegeben, daß er aber, um künstlerisch und wohl auch ökonomisch

[1] Arbeiten von ihm früher in der Bibliothek des Fürstbischofs. Dip. 644.
[2] Über Götz vgl. Österr. Kunsttopographie, Bd. I, Einleitung von Tietze.
[3] Annalen von 1810.
[4] Annalen von 1810.

fortzuschreiten, jene Quellen aufsuchen mußte, aus denen das künstlerische Leben über Österreich strömte, die in Wien und seiner Akademie ihren Ursprung nahmen.

Zauner kam fast mittellos in Wien an. Sein Oheim hatte ihm ein Empfehlungsschreiben an den Professor der Bildhauerei an der Akademie, Jakob Schletterer, mitgegeben, zu dem er wohl durch Götz, der mit Schletterer zusammen gearbeitet hatte, und durch seinen Lehrmeister Denn in Beziehungen stand. Der Direktor der Akademie war damals noch Meytens, Professoren der Bildhauerei waren Schletterer und Balthasar Moll.

Über die folgenden Jahre, die Zauner in Wien verlebte, sind wir fast gänzlich im Dunkeln. Die Annalen von 1810 berichten nur, daß nach seiner Ankunft gemachte Talentproben, vorzüglich seine Fertigkeit im Praktischen, ihm Arbeit bei Schletterer verschafft hätten. So habe er in den ersten 14 Tagen seines Aufenthaltes in Wien zwei große Engel im Steinbruch aus dem Groben ausgehauen, und zwar in der Frist von 8 Tagen.

Zauner mag nun die nächsten Jahre bei Schletterer die Dienste des Steinmetzen versehen haben, der die Modelle seines Meisters ausführte. Schletterer war Schüler Stanettis, eines der an der Wiener Karlskirche beschäftigten italienischen Bildhauer, arbeitete dann in Venedig und später, zusammen mit Mader, an den Reliefs der Säulen vor der Karlskirche. Mit Raphael Donner war er zugleich in Salzburg tätig. Von seiner Hand sind auch einige Statuen in Wiener Kirchen und auf dem Parterre des Schlosses in Schönbrunn. Schletterer war einer jener geschickten Handwerker ohne originelle Begabung, welche bei der Fülle des dekorativen Schmuckes damals so zahlreich Verwendung fanden. Seine Arbeiten zeigen den Einfluß der italienischen Lehrer und stärker noch den Raphael Donners, dessen Formensprache er vergröbert nachahmte.

An dem Lehrgang der Akademie hat Zauner teilgenommen; Fueßli[1] erzählt, daß Zauner noch unter dem Direktorat von Meytens (gest. 1770) neben den anderen sich rühmlich hervorgetan habe. In den Schülerlisten ist er allerdings nicht geführt.

Die Akademie befand sich damals im Universitätsgebäude — der jetzigen Akademie der Wissenschaften — und war seit Ende der fünfziger Jahre im Niedergange begriffen.[2] Sie war nach dem Statut von 1751 eingerichtet; das Studium nach dem lebenden (ausschließlich männlichen) Modell sowie das Zeichnen nach der Antike fand im Winter täglich, im Sommer dreimal in der Woche in den Abendstunden öffentlich statt. Alle Lehrlinge, sowohl einheimische als «frembde», hatten Zutritt. Die Professoren der Bildhauerei mußten abwechselnd das Modell stellen und die Schüler korrigieren.

1769 wurde Franz Xaver Messerschmidt Lehrer der Bildhauerkunst.

Zauner mag als «frembder» Lehrling den Unterricht an der Akademie besucht haben, zumal den theoretischen Teil, da er bestrebt sein mußte, seine äußerst mangelhafte, durch die frühe Lehrzeit gehemmte Schulbildung zu vervollkommnen. Die Kenntnisse

[1] Annalen der bildenden Künste, Bd. I, S. 9. Gaheis, Wanderungen und Spaziergänge in die Gegenden von Wien 1805, III. und IV. Aufl., Bd. III, S. 94: «Zauner legte durch 8 Jahre den Grund zu seiner Kunst in der Akademie der Maler und Bildhauer.» Ebenso ist in einem Bericht von Kaunitz auf Zauners akademisches Studium hingewiesen.

[2] Lützow, Gesch. d. Akad. d. bildenden Künste, 1877, S. 35.

der Literatur und Geschichte, die später bei ihm gerühmt werden, wird er sich zum Teil schon in diesen Jahren erworben haben. Wahrscheinlich stand er auch in Verbindung mit der Schmutzerschen Kupferstecher=Akademie, die sich fast zu einer allgemeinen Kunst=akademie in den sechziger Jahren entwickelt hatte und der alten Akademie damals ge=fährliche Konkurrenz machte. Die Chronik Eiterers und auch Denifle berichten, daß er Unterricht in der Baukunst und im Metallgießen bei Melchior Hefele, der an der Schmutzerschen Akademie Architektur lehrte, genommen habe.[1]

Gleichzeitig bot ihm auch die Kupferstecher=Akademie eine reichhaltige Bibliothek von Lehrbüchern der Baukunst und Perspektive, der Anatomie und der Theorie der Kunst und Sammlungen von Kupferstichen und Handzeichnungen. Die Manufaktur= und Erzverschneiderschule, die erstere eine allgemeine Handwerker=Fortbildungsschule, die letztere eine Spezialschule für Kunsthandwerker in Edelmetallarbeiten (1767 unter Domanöcks Leitung gegründet) gaben ferner eine gediegene Anleitung in Künsten aller Art und ihr Besuch stand jedem, der lernen wollte, frei.

Alle diese Schulen wurden 1773 mit der Akademie vereinigt und die Anstalt, nun=mehr k. k. Akademie der vereinigten bildenden Künste, wurde in ihrer Art ein Muster=institut, welches jungen Künstlern wie Zauner eine außerordentlich vielseitige und doch in jedem Fache gründliche Ausbildung gewähren konnte, eine Ausbildung, die seinen späteren Monumentalwerken, bei deren Ausführung die verschiedensten Künste und Techniken zu beherrschen waren, zugute gekommen ist.

An Kunstsammlungen und Kunstwerken, die auf einen jungen Künstler eine große Anziehungskraft ausüben mußten, war im Wien der sechziger Jahre schon manches vorhanden.

Die Annalen erzählen, daß Zauner sich in dieser Zeit «auch mit neuerer Kunst be=schäftigt habe, so besonders mit Raphael Donners Statuen vom Marktbrunnen, die da=mals im bürgerlichen Zeughause unter Taglöhnergeräten verborgen lagen». Diese Statuen der vier Flüsse, ursprünglich auf dem Brunnenrand gelagert, waren einige Jahre nach Zauners Ankunft in Wien von ihrem Platze entfernt worden, da der Bleiguß schadhaft geworden war und die Bildwerke ganz der Zerstörung anheimzufallen drohten. Sie hatten von jeher das stärkste Interesse der Wiener Plastiker erregt; Johann Georg Dorfmeister z. B. hatte sie sogar kopiert.[2] Zauner sollte später zu ihnen noch in nähere Beziehungen treten.

Von Werken Donners befanden sich auch andere in Wien, wie der Brunnen im alten Rathaus. Es ist wohl anzunehmen, daß Schletterer, der Freund und Schüler Donners, ihn besonders auf den Meister hingewiesen, der als die bedeutendste künstlerische Er=scheinung unter den heimischen Bildhauern und infolge des neuerwachten Gefühles der Zeit für rein plastische Werte eine starke Anziehung ausüben mußte.

Die Beziehungen Donners zur Antike sind wohl immer zu sehr betont worden. Er mußte allerdings im Gegensatz zu den malerischen und aufgelösten Werken der in

[1] Dip. CXXV.
[2] Vgl. E. Tietze=Conrat, Joh. Georg Dorfmeister im Jahrbuch der Zentralkommission 1910.

Wien tätigen Nachkommen der Berninischule wie Matielli, Strudel, Permoser in seinen geschlosseneren und strengeren Figuren der sich nach plastischer Ruhe sehnenden Zeit einen «antiken» Eindruck machen, betrachtet man jedoch z. B. die starken Contraposti und schwungvollen Bewegungen der Flußgötter an seinem Brunnen, so besonders der Traun, welche den Dreizack schwingend in heftig gespannter Bewegung sich über den Brunnenrand beugt, so wird man mehr an die Nachfolger Michelangelos als an antike Vorbilder denken. Giovanni da Bolognas Formenwelt muß ihm bekannt gewesen sein, dessen Beziehungen zum österreichischen Kaiserhause eine Reihe seiner Kleinplastiken in kaiserlichem Besitze zurückgelassen hatte.[1]

Auch der Antike widmete Zauner schon damals ein eindringliches Studium, wie die Annalen ausdrücklich berichten. Von Vorbildern aus der Antike gab es nicht allzuviele in Wien; noch in den vierziger Jahren besaß die Akademie nur jene 6 Abgüsse nach antiken Statuen, welche Kaiser Karl VI. (zu Fuß von der venezianischen Küste!) nach Wien hatte bringen lassen.[2] Im Jahre 1760 waren es erst 8 und eine kleine Anzahl Büsten.

Eine reiche Sammlung von antiken Bronzen, Gemmen, Kameen und Goldschmuck stellte das Kabinett von Josef de France dar, das sich zu Zauners Zeiten im Besitz des Reichshofrates von Heß befand. Es war den Künstlern zugänglich, schon die Brüder Donner hatten darin gezeichnet.[3] Johann Baptist Fuchs, der Kölner Jurist,[4] der es 1779 besuchte, entwirft folgende Schilderung von ihm:

Hier wird man in einen großen, mit rotseidenem Damast anscheinlich tapezierten Saal geführt. Schon beim Eintritt bewundert man die am Plafond angelegten großen emaillierten Schüsselgefäße. Währenddem werden die anscheinenden Tapeten, welche nur Vorhänge sind, aufgezogen und man findet sich in der Mitte einer Menge römischer Altertümer, die alle in gläsernen Schränken paradieren. . . . Schade, daß ich damals nicht Kunstkenner war, um das Gesehene alles auf- und beschreiben zu können, aber so viel weiß ich, daß die großen Kenner, mit welchen ich dies Kabinett zu besehen oft Gelegenheit hatte, ob dem Reichtum staunten, den dies Kabinett an Altertümern, besonders in Bronze, faßte. Vorzüglich zeichnete sich unter den besten ein Kopf des Kaisers Antoninus aus. Hat man den Inhalt dieser gläsernen Schränke zur Genüge gesehen . . . so öffnet Frau von Heß dann ein elegantes Mahagonikästchen, worin sich etliche 400 Ringe befinden, alle reich in Gold gefaßte Antiken und Gemmen enthaltend . . .

Von den Wiener Gemäldesammlungen war der Besuch der kaiserlichen Gemäldegalerie — damals noch (bis 1776) in der Stallburg — seit 1769 den Mitgliedern und Schülern der Akademie freigegeben und das Kopieren gestattet.[5] Die kaiserliche Schatzkammer wurde jedoch nur Fremden «von Distinktion» gezeigt.[6]

[1] Über die Abhängigkeit Donners von Giovanni da Bologna vgl. E. Tietze-Conrat, Georg Rafael Donners Verhältnis zur italienischen Kunst im Kunsthistorischen Jahrbuch der Zentralkommission, 1907, S. 108.

[2] Vgl. Kabdebo, Matthäus Donner, Österr. Kunstchronik II, Nr. 10.

[3] Vgl. Kabdebo, a. a. O.

[4] Johann Baptist Fuchs, Erinnerungen aus meinem Leben, Köln 1912. Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland etc., Bd. 3, S. 509, gibt die Zahl der Kunstobjekte auf 6266 an.

[5] Lützow, S. 43.

[6] Fuchs, S. 131.

Zauner arbeitete nun 5 Jahre unter Schletterers Leitung, «der ihn zur sorgfältigeren Nachahmung der Natur geführt und seinem Stile mehr Wahrheit, Einfachheit und Bestimmtheit gegeben».[1] Der Schüler der bewegten Barocke Horers und Deutschmanns wurde also schon damals unter dem nachwirkenden Einfluß der Donnerschen Kunst von der neuen Richtung erfaßt, welche die malerische Bewegung in der Plastik allmählich zur statuarischen Ruhe führen sollte.

Schletterer mag wohl Zauners künstlerische Bedeutung erkannt haben; seiner Empfehlung verdankte er es wahrscheinlich, daß ihn nunmehr der Mann in seine Kreise zog, der während eines Jahrzehntes (1770—1780) der eigentliche Beherrscher der Wiener Bildhauerkunst war: Johann Christian Wilhelm Beyer.[2]

Beyer, eine der interessantesten Persönlichkeiten des deutschen Kunstlebens im 18. Jahrhundert, war 1725 in Gotha als Sohn des herzoglichen Hofgärtners geboren. Er lernte das Handwerk seines Vaters, trat dann in die Dienste des Württembergischen Herzogs, der ihn zu seiner Ausbildung erst 3 Jahre nach Paris und 8 Jahre nach Italien sandte, wo er «mit denen berühmten Antiquariis, Abbate Vineti und Winkelmann 10 (?) Jahre lang in Abzeichnung, Dechifrirung und Erklärung der Antiquitäten und 3 Jahre lang bey der herkulanischen Akademie zu Portici an Entdeckung des Marmors und Bronces gearbeitet».[3]

Nach Stuttgart zurückgekehrt, war er an der malerischen und statuarischen Ausschmückung des Stuttgarter Schlosses tätig, hauptsächlich im Verein mit französischen Künstlern, nahm hervorragenden Anteil an den Arbeiten der Ludwigsburger Porzellanfabrik,[4] richtete — nach seiner Behauptung — die Stuttgarter Akademie der Künste ein, «an welcher er die Rectors- und Professors-Stelle wechselweiße in der Historie, Mythologie, Iconologie und Bildhauerey versehen habe».

Um das Jahr 1768 kam dieses Universalgenie nach Wien und wandte sich bald mit einem Promemoria an den Staatskanzler, den Fürsten Kaunitz, mit Vorschlägen zur Verbesserung der Porzellanfabrik. Es gelang ihm, die Aufmerksamkeit des Hofes zu erregen und 1770 finden wir ihn schon als Hofmaler und Hofstatuarius; auch als Hofarchitekt bezeichnet er sich zuweilen.[5]

[1] Annalen, a. a. O.

[2] Über Beyer einiges nach archivalischen Quellen in dem verdienstvollen Werke von Josef Dernjac, Zur Geschichte von Schönbrunn, Wien 1885. Ziemlich flüchtig, ohne Angabe seiner Quellen, H. Kabdebo, Das Künstlerehepaar Beyer in der Allgemeinen Kunstchronik, Bd. V, Nr. 3 u. 4. Reiches Material im Archiv der Akademie.

[3] Zit. bei Dernjac, S. 10.

[4] «Ich habe überdas die Direction über die Mahlerey und Bildhauerey bey dem Residenzbaue, nicht minder bey der dasigen Porcelain-fabrique geführet, die Brüche zu den in Würtemberger Lande von mir entdeckten Jaspis-Granit-Porphyr- und Marmorsteinen angeleget, die Arth solche zu gebrauchen, zu bearbeiten und Besonders schön zu poliren angegeben und eingeführet dadurch den Herzoglichen Landen bey dem Bau der neuen Herzoglichen Residenz welche mit allen vorbenamsten kostbaren Steinen pranget und schwehrlich in Deutschland ihres gleichen haben wird, einen grossen Nutzen verschafet.» (Aus der Bitte Beyers um die erledigte Rektorstelle der Akademie 13. 4. 1770 Akad.-Archiv.)

[5] Vorschlag Beyers zur Gründung einer Baugesellschaft (!). Akad.-Archiv 1772. Auch auf dem Gebiete der Denkmalpflege war er tätig; so rühmt er sich einmal, daß er verworfenen Marmor wieder zusammengesucht und vor gänzlichem Untergang dadurch gerettet, daß er ihn im Belvedere aufgestellt. Akad.-Archiv 1773.

Von nun an überschüttete der höchst industriell angelegte und vielseitige Mann den Hof mit Projekten, die zwar meistens nur das Ziel hatten, ihm direkt oder indirekt ökonomische Vorteile zuzuwenden, die aber nichtsdestoweniger von einer hervorragenden künstlerischen und praktischen Veranlagung Zeugnis geben.[1]

Diesen Künstler hielt nun Kaunitz wegen seiner umfassenden Vorbildung in Gartenkunst, Architektur und Bildhauerei für geeignet, die Oberleitung über die bildnerische Ausschmückung des Schönbrunner Parkes zu übernehmen. Im Jahre 1773 erhielt er den Auftrag, einige dreißig Statuen und eine Anzahl Vasen binnen 3 Jahren anzufertigen.

Hundert Jahre vorher hatte Lebrun in Versailles ein gleiches künstlerisches Unternehmen ins Werk gesetzt, Lebrun, dessen universell künstlerische Veranlagung, dessen organisatorisches Genie und praktischer Sinn in Beyer, wenn auch unter beschränkten Verhältnissen, wieder erstanden war. Wie Lebrun, so entwarf auch Beyer die Zeichnungen für die Bildwerke des Parkes; einige vollendete er selbst, die meisten ließ er seine Gehilfen ausführen, die seinen Weisungen zu folgen hatten.

Beyer erwählte sich einen Stab von dreizehn Bildhauern; der älteste war Schletterer, auf dessen Veranlassung wahrscheinlich auch Zauner für die Mitarbeit gewonnen wurde. Beyer begab sich zunächst mit einem Teil seiner Mitarbeiter nach Tirol in die Gegend von Sterzing, dessen Marmor er für seine Zwecke für geeignet hielt. Er hatte in mehreren Denkschriften schon vorher eifrig dem Hofe die Ausbeutung des Tiroler Marmors empfohlen, dessen reiche Lager bis dahin unbenutzt brach gelegen hatten.[2]

Es herrschte eine wohlorganisierte Arbeitsteilung; Beyer verfertigte die Zeichnungen für die Statuen und Vasen, die zur Begutachtung dem Staatskanzler Kaunitz durch dessen künstlerischen Berater, den akademischen Rat Freih. v. Sperges, und dann der Kaiserin vorgelegt wurden. Wie genau Kaunitz die Einzelheiten des Werkes prüfte, ergibt folgender Briefwechsel. Beyer sendet an Sperges die Zeichnung einer Vase und schreibt dabei (18. August 1773): «. . . je point ici un dessin d'une vase come le marbre me permet de le faire et de pouvoir placer des Basreliefs qui devoit representer l'histoire de Marie Therèse à l'usage de Cathérine de Medici c'est à dire comme Rubens l'a representé dans la Gallerie de Luxemburg. . . .»

Kaunitz' Antwort an Sperges (vom 27. August 1773) lautet: «. . . le dessin du Vase est d'ailleurs assez bien; Et je ne desaprouverois pas même l'idée des bas-reliefs qu'il propose, sans cependant m'en rapporter à lui ni sur le choix ni sur la composition des sujêts, dont il faudroit qu'il envoyât des Esquisses, Et moyennant cela, si vous voulez Lui écrire, Vous pourriez

[1] Eine Annonce im Wienerischen Diarium 1776, Nr. 55 ist bezeichnend für Beyers regen Geschäftsgeist und die Richtung seiner künstlerischen Neigungen. «Bey Herrn Beyer k. k. Hofstatuario sind verschiedene Kunst- und andere Sachen in Schönbrunn täglich zu verkaufen: als ein ganzes Kabinet Originalmodellen von Wachs, Gips und gebranntem Thon: alles von seiner Erfindung, dann Abgüsse verschiedener Antiquen, einige Stucke von Marmor auch mit Edelsteinen eingelegte Tische nebst einer Sammlung Gemalden und verschiedene Bucher, als l'antique expliquée représentée en figures de Bernard de Montfaucon. Raccolta di Statue antique di Domenico de Rossi. La Galerie du roi a Versailles, Palazzo Pamphili von Pietro Berettini da Cortona . . . Perspektivische Sammlung von Paris, Versailles und Fontainebleau . . . Larven des berühmten Schlüters von R. Rode . . . usw.

[2] Er schlägt ein Einfuhrverbot für italienischen Marmor vor. 1773 Akad.-Archiv.

Lui mander que je ne desaprouve pas l'idée des Vases et des Bas-reliefs, mais que je ne pourrois approuver le choix des Vases non plus que des Bas-Reliefs qu'après qu'on m'en aura envoyé les Esquisses et les programmes avec leur echelle commune à tous et qu'il faudra qu'entre pièdestals et Vases chacun eût au moins dix pieds de haut, qu'ils soyent tous de la même hauteur que les piédestaux soyent tous pareils, mais que pour les Vases chaque couple soit d'un autre dessin. Tout ce que je dis là cependant suppose que l'Impératrice ait approuvé qu'il en soyent faits.»[1]

Nachdem die Vorwürfe für die Bildwerke genehmigt, verfertigte Beyer die Modelle, die nach Tirol in den Steinbruch gesandt wurden; dort wurden nun die Stücke «durch die Steinmetzen aus dem Groben gehauen oder, nach dem Kunstausdruck, zugespitzt. Daher waren immer einige Bildhauer im Steinbruch zugegen, um die Auswahl der Steine zu treffen und das Geschäft des Zuspitzens zu leiten; dann zog man sie im Winter auf Schlitten über den Schnee durch die Gebirge. Wurde man im Winter mit dieser Arbeit nicht fertig, so blieb der Stein den ganzen Sommer hindurch frey liegen und bei dem nächsten Schnee wurde der Transport bis zum Inn fortgesetzt. Er wurde auf dem Wasserwege Inn—Donau nach Wien in das Laboratorium des Künstlers gebracht».[2]

In Wien wurden die Bildwerke fertig ausgeführt; einen großen Teil überarbeitete Beyer selbst, einen Teil stellten seine Mitarbeiter fertig, die zuweilen das Modell frei veränderten, in einzelnen Fällen auch nach eigenen Modellen arbeiteten, wie z. B. Hagenauer, einer der bedeutendsten Mitarbeiter Beyers. «Aber auch diesen war von Beyer der Gegenstand vorgeschrieben und der Marmor zugeteilt.»[3]

In welchem Umfange nun Zauner an den Schönbrunner Statuen beteiligt gewesen, ist nicht mehr zu ermitteln. Beyer nennt seinen Namen nirgends,[4] auch Oehler,[5] der die einzelnen Statuen und ihre Verfertiger genau aufzählt; tut seiner keine Erwähnung.

Beyer hatte die Künstler in zwei Klassen eingeteilt, den bedeutenderen zahlte er eine feste Summe für die Statue, die anderen beschäftigte er im Akkord.[6] Unter diesen Akkordarbeitern wird Zauner gewesen sein; die Annalen erzählen, «daß er bei Beyer an verschiedenen Statuen für den Hofgarten gearbeitet, zwei Jahre bei diesem modelliert und manches ausgeführt — nur nicht unter seinem Namen».

Beyer, in Paris und beim Stuttgarter Schloßbau in gemeinsamer Arbeit mit französischen Künstlern geschult, ist ganz abhängig von französischer Plastik (Fig. 1 und 2), zumal von der Richtung, die etwas später in Clodion und der französischen Porzellanplastik ihre höchste Vollendung erhielt. Französisch ist die Weichheit der Formenbildung, die alle Konturen zu einer flüssigen Anmut abrundet, sich in die Darstellung ihrer Ober-

---

[1] Arkad.-Archiv (daselbst auch die Zeichnung).

[2] Oehler, Beschreibung des kaiserl. Lustschlosses Schönbrunn. Wien bei Josef Oehler 1805.

[3] Oehler, a. a. O.

[4] Johann Wilhelm Beyer, «Österreichs Merkwürdigkeiten», eine Beschreibung der Arbeiten für Schönbrunn.

[5] Oehler, a. a. O.

[6] Copia eines unterthänigsten unter 31. Augusti (1774) hochl. k. k. Kammerzahlamt eingereichten pro memoria, Akad.-Archiv.

fläche versenkt und an den feinen Schwellungen des Fleisches und dem Spiel der Lichter auf der Haut Gefallen findet. Auch seine Motive entnimmt Beyer vielfach dieser Kunst. Seine Nymphe vom Kaiserbrunnen in Schönbrunn z. B. enthält starke Anlehnungen an die Marne Le Hongres und die Dordogne Coyzevox, für seine Sphinxe am Eingange dieses Schlosses waren die Vorbilder in Versailles (von Lerambert).

Beyer fand in Wien den Boden für sein vom französischen Geiste durchtränktes Wirken wohl vorbereitet. Die große Woge französischer Kunst, die im Zeitalter Ludwigs XIV. Europa überschwemmte, erreichte im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts auch Wien und lief neben der italienischen Strömung her, die bis dahin die österreichische Kunst gänzlich überflutet hatte. Die Bauten der Architekten Hildebrand und des jüngeren Fischer weisen französische Einflüsse auf, etwas später wirkte van Schuppen, in Fontainebleau geboren, Schüler Largillières, von 1726 an Direktor der Wiener Akademie, im Sinne französischer Bildnismalerei. Inwieweit Raphael Donner von gallischer Plastik beeinflußt ist, wäre noch zu untersuchen. Seine Formensprache erscheint zwar verschieden von der seiner französischen Zeitgenossen, äußerliche Anregungen hat er aber wahrscheinlich empfangen.



Fig. 1. Beyer, Brunnennymphe.

Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts nahm der Einfluß Frankreichs erheblich zu. Die direkten künstlerischen Verbindungen zwischen Wien und Paris waren schon um diese Zeit sehr rege. Der Hof war durch nahe verwandtschaftliche Bande mit dem französischen Königshaus verbunden.[1] Schmutzer, Direktor der Kupferstecherschule, war Willes Schüler in Paris, Wille verzeichnet in seinen Tagebüchern häufig den Besuch österreichischer Künstler, die dort ihren Studien oblagen; besonders aber Kaunitz, in den fünfziger Jahren Botschafter in Paris, war ein großer Verehrer französischen Kunstlebens. Die in Wien im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts entstandenen Kunstwerke weisen denn auch manche Spuren der Berührung mit dieser Kunst auf, ein Vergleich, zumal mit französischer Plastik, würde überraschende Ergebnisse zutage bringen.

[1] Bancalpräsident an den k. k. Botschafter in Paris: «Auf kaiserl. Befehl ist ein in hiesiger Porcelain Fabrique erzeugtes und zur Verehrung die Dauphine derselben Brustbild darstellendes Portrait durch zwei eigens von hier abgeschickte Männer . . . zu Fuß auf dem Rücken in einer Emballage . . . dahin überschickt worden. Wien, 14. Oktober 1770» (Hofkammer-Archiv, Bancal. F. 9).

Ein Beweis der starken Eigenart Zauners ist es nun, daß er in diesem an französischem Geiste gebildeten Kreise als Gehilfe eines Mannes, dessen Kunst in Paris ihre Wurzeln hatte, nur in beschränktem Maße dem welschen Einflusse unterlegen ist. Zwar brächte eine Untersuchung darüber, wie weit er in seinen Arbeiten, die nach Beyers Modellen und unter seiner Leitung entstanden, seine Art gewahrt, nur höchst unsichere Ergebnisse. Bei dem Mangel an bestimmten Nachrichten über seine Tätigkeit und der großen Anzahl der Mitarbeiter, deren Anteil an den einzelnen Werken in vielen Fällen nicht sicher, sowie bei dem Fehlen von Werken aus einer früheren oder gleichzeitigen Periode würde eine Stilkritik nur wertlose Hypothesen zutage fördern. Die Erörterung seiner folgenden Werke wird aber zeigen, wie gering die Spuren sind, welche die Verbindung mit Beyer in seinen Werken hinterlassen hat. In seiner geistigen und praktischen Ausbildung mag er jedoch manchen Vorteil aus dem Verkehr mit dem ungewöhnlichen Mann gezogen haben. Als Lehrer war der in allen Künsten und Techniken erfahrene Beyer sicherlich höchst anregend. Seine theoretischen Anschauungen standen zwar in merkwürdigem Gegensatz zu seinen Schöpfungen, bezeichnend dafür, wie sehr das Wollen eines Künstlers mit seinem Schaffen im Widerspruch stehen kann. Wie seine Schriften bezeugen, hegte er nämlich eine starke Abneigung gegen französische Kunst und französisches Wesen.



Fig. 2. Beyer, Harpagon.
(Akademie, Wien.)

In seiner Schrift «Die neue Muse» (1784 erschienen) zieht er heftig gegen die französische Kunst des vergangenen Jahrhunderts zu Felde, die doch seinen Schöpfungen so sichtbar ihren Stempel aufgedrückt. «Schon damals (zur Zeit Ludwigs XIV.) wütete in Deutschland eine verderbliche Seuche: die Gallomanie. War etwas natürlicher, als daß mit den übrigen französischen Moden auch die Mode der ausgearteten Künste nach Deutschland überging? Die deutschen Höfe beeiferten sich um die Wette, den Franzosen zu gleichen. Sie verschrieben fremde Künstler, die Millionen verschlangen und uns dafür Monumente der Barbarei errichteten, die, zur Schande unserer Vorfahren, noch dastehen ... Alles Gute des deutschen Genies wurde durch fremde Stümper, durch das blinde Vertrauen gegen diese Überläufer unterdrückt und vernichtet.» Er macht sich dann zum Wortführer einer deutschnationalen Kunst. «Unter Nationalgeschmack verstehe ich, daß wir uns selbst Vorschriften machen, das Schöne und Nützliche nach eigener Auffassung zusammensetzen, selbst beobachten, selbst denken und fühlen und durch Fremde uns nichts aufheften lassen», und schließt mit der schwungvollen Aufforderung an die Künstler und Liebhaber, daß sie doch «die Ketten des verdorbenen Geschmackes, die ihnen Frankreich und Italien angelegt hat, von sich werfen und wieder auf den Pfad des ewig schönen Antiken (!)

zurückkehren mögen». Wenn nun auch seine Schüler aus diesen temperamentvollen Tiraden nicht viel Vorteil ziehen mochten, so verdankten sie sicher manches der prak= tischen Anleitung, auf die ihn seine ganze geistige Veranlagung hinwies. Seine päda= gogischen Fähigkeiten in dieser Hinsicht — er war seit 1773 akademischer Rat — bekundet ein Promemoria über die Ausbildung der akademischen Schüler,[1] in welchem er eine Ergänzung des akademischen Unterrichtes durch Lehrjahre bei einem akademischen Meister fordert. Es sei in den wenigen Stunden und bei der Menge der Schüler unmöglich für den Lehrer, seine Schüler individuell auszubilden. «Auch ist es bei dem Unterricht in der Akademie nicht möglich, den Schülern die Kenntnis des Technischen, der Materialien und der Uebung der Werkzeuge beyzubringen, welches sich nicht anders als mit eigener Hand= anlegung, jedoch unter den Augen des Meisters, erlernen lässt. . . . Es folget demnach, dass die unnütze Anzahl der Schüler bis in ihr spades Alter nur Schüler bleiben und den Meistern hingegen alle Gelegenheit benommen, Schüler nach ihrer Art zu bilden welche ihnen zur Beschleinigung einer Arbeit helfen könnten noch weniger nach seinem Todte in seine Fusstapfen eintretten könnten . . .» Er bittet daher den Protektor, dahin zu wirken, «dass kein Akademieprofessor mehr Schüler an sich ziehen dürfe, als er übersehen könne.»

Der Hauptgrund dieser an sich trefflichen Verbesserungsvorschläge war aber wahr= scheinlich durchaus egoistischer Natur. Beyer nützte seine Gehilfen rücksichtslos aus, vor der Welt wollte er als der alleinige Schöpfer aller Werke gelten. «Eifersüchtig wachte er darüber, dass keiner seinen Namen unter die Arbeit setze.»[2] Diese Behandlung mag manchen seiner Mitarbeiter verscheucht haben, so daß ihm Mangel an Hilfskräften ge= droht hat. Auch Zauners energische Natur litt es nicht unter dieser «Fronarbeit».[3] Er zog ein dürftiges Dasein als freier Künstler dem sicheren Erwerbe vor. Als die ersten fünfzehn Statuen im Sommer 1774 fertig waren,[4] verließ er seinen Lehr= und Brotherrn, dem er jedoch außer künstlerischen Anregungen manche Kenntnisse, besonders tech= nischer Art, verdanken mochte. Einige Monate widmete er sich wieder ganz künstleri= schen Studien, die Antike zog ihn wieder an. «Der Tag gehörte der Betrachtung der geist= erhebenden Denkmäler der Vorwelt und dem Modellieren nach denselben.»[5] Wie in seiner Tiroler Jugend mußte aber daneben das Schnitzmesser helfen, ihm das Leben zu fristen, denn seinen Unterhalt verdiente er sich durch nächtliches Rahmenschnitzen.[6] Da= neben beschäftigte er sich eifrig mit dem Studium der Architektur, «in der Ueberzeugung, dass die Theorie dieser Kunst dem Bildhauer ein unentbehrliches Hilfsmittel sei».[7] Seine Beziehungen zu Melchior Hefele, dem Professor der Architektur an der Schmutzerschen Kunstschule, sind schon erwähnt, mit Hohenberg dem Professor der Architektur an der Akademie, mag er damals schon in Verbindung getreten sein. Seine beschränkte ökono=

[1] 1774 Akad.=Archiv.

[2] Oehler, a. a. O. S. 35.

[3] Annalen, a. a. O.

[4] Promemoria Beyers vom 31. August 1774.

[5] Annalen, a. a. O.

[6] Eine geringe Unterstützung soll er auch von einem älteren Vetter, einem Bildhauer Zauner, erhalten haben. Von diesem die Statuen der neuen Kirche des Klosters Aschbach in Bayern. Bote von Tirol 1822, Nr. 71.

[7] Annalen, a. a. O.

mische Lage erlaubte aber Zauner nicht lange, sich dem Genusse eines unabhängigen, nur dem Studium geweihten Daseins hinzugeben. Durch die Präzision seiner Arbeiten wurde, so erzählen die Annalen, der berühmte Anatom und Okulist Professor Barth, ein großer Kunstkenner, auf ihn aufmerksam. Barth hatte die Idee, auf Kosten des Hofes im Universitätsgebäude ein Kabinett von aus Holz geschnitzten anatomischen Präparaten zu errichten. Er stellte nun Zauner den Antrag, für ihn diese Arbeiten auszuführen. Zauner willigte ein, da ihm diese Aufgabe bei seiner Übung im Holzschnitzen leicht fallen mochte und zu einem eindringenden Studium der Anatomie Gelegenheit gab. An der Schmutzerschen Kupferstecherschule hatte er sich die nötigen Vorkenntnisse erwerben können, dort lehrte Josef Pasch, ein tüchtiger Anatom, später Professor an der Akademie, Osteologie, theoretische Myologie und sogar «nach der Natur praktische Zergliederung».[1] Zauner arbeitete nun nach Barths Präparaten. Der persönliche Umgang mit dem geistvollen Sonderling[2] mag ihm viel Anregung geboten haben. Barth war ein großer Verehrer der bildenden Kunst und verkehrte gerne mit ihren Jüngern: Johann Martin Fischer, Zauners späterer Genosse an der Akademie, war eng mit ihm befreundet. Er unterrichtete diesen in der plastischen Anatomie, unter seinen Augen entstand 1775 der Muskelmann,[3] der wegen seiner anatomischen Exaktheit eine europäische Berühmtheit erwarb. Besondere Anziehung auf Zauner muß seine sehr bedeutende Sammlung von antiken Kameen, Gemmen und Bronzen ausgeübt haben;[4] den berühmten Ilioneus (jetzt in München) erwarb er erst Anfang der achtziger Jahre.

Ein Jahr lang war Zauner mit der phantasietötenden, peinliche Genauigkeit erfordernden Arbeit für Barth beschäftigt. «Ein von ihm aus Spindelbaumholz vulgo Pfaffenkäppleinholz in Basrelief geschnittener Schädel, der noch im Museum der Universität aufbewahrt wird (1810), ist ein sprechender Beweis seiner damaligen Verwendung.»[5]

Diese Tätigkeit jedoch, so ferne sie seinem künstlerischen Streben lag, wurde die Ursache der günstigen Wendung, die nun sein Lebensweg nahm, der ihn fortan immer glänzenderen Zielen zuführte. Seine Arbeiten unter Barths Leitung erregten die Aufmerksamkeit des Hofes in solchem Grade, daß «ihn die Kaiserin Maria Theresia durch öffentliche Erteilung einer goldenen Medaille zum ferneren Fortgang darin ermunterte». Er erhielt sogar den Antrag, für 1000 fl. jährliche Besoldung — ein Akademieprofessor erhielt damals 600 fl. — zwölf Jahre anatomischer Bildhauer zu bleiben.[6] Aber wiederum siegte bei Zauner das künstlerische Gewissen über die Sorge um das tägliche Brot und

[1] Lützow, a. a. O. S. 59.

[2] Über Barth Robert von Schneiders Aufsatz im Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXI.

[3] Über diesen und seine Ausführung in Blei zahlreiche Notizen im Akad.-Archiv. Der Bleiabguß im Akad. Museum. — Martin Fischer wurde auf Vorschlag Barths Nachfolger Paschs, der 1786 «weil er schwermütig und unfleißig», entlassen worden war. Barth führte in seinem Gutachten aus, daß für diese Stelle ein anatomiekundiger Künstler geeigneter sei als ein Anatom.

[4] Ein großer Teil jetzt im k. k. Hofmuseum.

[5] Annalen, a. a. O.

[6] Annalen. a. a. O.

er schlug den verlockenden Antrag aus. Er hatte aber jetzt die Aufmerksamkeit des Staatskanzlers Kaunitz erregt, der ihn zu sich beschied. Dem Künstler, der das Wohlwollen dieses mächtigen Mannes besaß, gehörte die Zukunft.

Kaunitz war für das Kunstleben Österreichs von so einzigartiger Bedeutung, daß auf sein Wirken näher eingegangen sei.

Der große Staatsmann brachte der bildenden Kunst ein starkes Interesse entgegen [1] und seine Bemühungen um das Wohl der unter seinem Protektorate stehenden Akademie nahmen einen nicht unbeträchtlichen Teil seiner Zeit in Anspruch. Einen Anteil an seinen Bestrebungen zur Pflege der Kunst mochte wohl die merkantilistische Anschauung des Staatsmannes haben, welche die Kunst als einen Zweig der Industrie betrachtet, der man zum Wohle des Staatsganzen Förderung angedeihen lassen mußte. Dieser Gesichtspunkt hatte in Österreich die leitenden Kreise bei ihrer Kunstpolitik schon früher beherrscht. Im Auftrag der Hofkammer vom 31. August 1725 zur «Restabilierung» der Akademie hatte es geheißen: «Die Motiva, so die letztabgelebte Kays. M. Josephi glorwürdigster Gedächtnuss zu anordnung dieser aufgestellten Accademiae bewogen, in deren consideration auch Ew. K. M. solche zu continuiren allergnädigst resolvirt haben waren diese, damit nemlichen in dero Erb-Königreich und Land all jene Künste eingeführet, verbessert, oder vermehrt werden, welche demselben zu einer Zierde, mehreren aufnahm, und nutzen gereichen und dero unterthanen zur Erlehrnung aufmunderen, und anraitzen können, und zwar nach dem exempl dessen, was bey anderen nationen zu ihrer sonderbaren Hochachtung und nicht geringen aufnahm des Commercij prakticirt wird.» [2] Zahlreiche Äußerungen von Kaunitz und seinen Zeitgenossen geben Kunde von dem Fortleben dieser Auffassung von dem praktischen Nutzen [3] der



Fig. 3. Ceracchi, Fürst Kaunitz.
(Hofmuseum, Wien.)

[1] Sein Palast in Mariahilf barg eine bedeutende Gemäldegalerie und «war mit erlesenem Geschmack eingerichtet. Die Möblierung ganz modern, ohne alle gesuchte Pracht, aber überaus niedlich und zeuget auch von dem feinsten Geschmack des Besitzers». Nicolai, a. a. O., Bd. 3, S. 62. — Das von ihm vollendete riesige Schloß in Austerlitz gehört zu den schönsten der Monarchie.

[2] Zitiert bei Lützow, a. a. O. S. 11.

[3] Das Hauptmittel des Merkantilismus, die Sperrung der Grenzen gegen den Import fremder Erzeugnisse, wandte man verstandigerweise bei Kunstwerken nicht an. Erst 1803 ward ein Antrag des böhmischen Bankalgetalles der Akademie zur Begutachtung vorgelegt, der darauf abzielte, Statuen und Figuren aus dem Auslande auszusperren, jedoch auch hier nur Bildhauereierzeugnisse, «welche als bloße Verzierungen und als Handelsware zu betrachten sind», dagegen nicht «Kunststücke, die zur Nachahmung oder zur Aufstellung in den Museen der Veredelung und Verbreitung des Geschmackes dienen». Füger und Zauner werden als Delegierte zur Beratung entsandt (Akad.-Archiv 23. Februar 1803).

Kunst. Der in Geldsachen so begabte Beyer, dem diese Ideen vorzüglich am Herzen lagen, beginnt seine «Vorschläge zur Hebung der Akademie»:[1] «Betrachtet man den phisikalischen Vortheil den der Staat aus den Kunstwerken schöpfen kann, so wird man auf eine Quelle kommen, welche der Handlung einen unendlichen Nutzen zuführet. Die Griechen haben unsägliche Reichthümer aus ihren Kunstwerken gezogen; eine einzige kleine Statue, welche künstlich gearbeitet war, verkauften sie für 4000 fl. nach unserer Münze.» Er zählt dann eine lange Reihe berühmter Kunstwerke mit Betrachtungen über ihren materiellen Wert auf. Weniger naiv, jedoch in gleichen Bahnen, bewegen sich die Gedanken des Hofrates Melchior von Birkenstock in einem Votum an die Regierung (vom 10. April 1795). Er schlägt darin vor, dem Kupferstecher Herzinger ein Jahrgehalt auszusetzen, um ihn an Wien zu fesseln ... «Wenn nun ein solcher Künstler seiner Fähigkeit bewusst und von Mismut überwältigt, aus dem Lande geht, zumal ehe sich fähige Schüler unter seiner Anleitung gebildet haben, so bedeutet das einen Verlust für die Kunst und Finanzrücksicht für den Staat. Beispiel Bartolozzi, hätte man ihn bevor er von Florenz nach London gegangen, allenfalls auch mit einer jährlichen Pension, aufgenommen, so würde für weniges Material an Papier und Druckerschwärze durch seinen Grabstichel die Millionen, die man ohne Uebertreibung als durch ihn entstandenen Zufluss fremden Geldes nach England berechnet, in die Erblande geflossen seyn. Gehe Herzinger von hier weg, ... so gehe dieser Zweig von Kunstindustrie und sicheren Handelsartikeln ... für hier verloren.»[2]

Kaunitz selbst hat seine Anschauungen von der Bedeutung der Kunst für die ökonomische Entwicklung des Staates in einem Gutachten niedergelegt, das er über den Plan der Vereinigung der Kunstschulen am 25. März 1770 erstattete.[3] Kaunitz beginnt mit einer allgemeinen Schilderung des Nutzens der Künste für den Staat, unter Hinweis auf das Beispiel Frankreichs unter Ludwig XIV. «Ein Poussin, Lebrun, Girardon, Mansard und die anderen grossen Meister der Kunst», sagt er, «haben der Nation durch die Verbesserung des Geschmacks und die Heranbildung tüchtiger Schüler einen dauerhafteren Vorteil gebracht als alle Feldherren, ein Condé, Turenne, Vauban u. s. w. zusammengenommen. Durch die letzteren ohne die ersteren würde Frankreich ungeachtet seiner ansehnlich erweiterten Grenzen unter der unerschwinglichen Schuldenlast gänzlich verarmt sein, während es jetzt auf dem Gebiete der Kunst und des Geschmackes die Gebieterin aller übrigen Völker geworden ist. In Ew. Majestät Ländern, gleichwie bey dem meisten Theile der deutschen Nation hat der Einwohner mehr Fleiss als natürliches Genie, und auch dieses ist mehr zu den mechanischen als zu den schönen und freyen Künsten aufgelegt. Daher sind unsere Künstler im Nachmachen Copiren und Nachahmen sehr glücklich; aber was neues von sich selbst zu ersinnen und ans Licht zu bringen, — dazu fehlt es ihnen an der Erfindungskraft.» Die Ursache dieses Mangels an Originalität erkennt der Fürst in der unzureichenden Bildung und Schulung der Künstler, «weil sich das Genie ohne ein kunstmässiges Studium, d. i. ohne eine überlegte philosophische Kenntnis der schönen Natur, Betrachtung der Antiken und der besten Kunstwerke, Unterricht in der Mythologie und Fabelkunde und vornehmlich ohne gute Anleitung nicht zu helfen weiss». Als ein vorzügliches Mittel zur Hebung der Kunst betrachtete er die Vervollkommnung der Akademie sowie den Aufenthalt heimischer Künstler in den Kunstzentren

[1] 1781 Akad.-Archiv.

[2] Staatsarchiv Niederösterr. comm. f. 113.

[3] Zitiert nach Lützow, a. a. O. S. 52.

des Auslandes. Zahlreiche Künstler erhielten auf seinen Befehl Pensionen, um sich einige Jahre an ausländischer Kunst zu bilden und nachher das österreichische Kunstleben mit neuen Ideen zu befruchten. Waren sie Ausländer, so mußten sie sich vor der Abreise verpflichten, später ihre Dienste dem österreichischen Staate zu widmen.[1]

Kaunitz hatte seine Kenntnisse fremder Kunst in einem langen Aufenthalt in den Niederlanden, Italien und Paris erworben. Seine künstlerischen Anschauungen bewegten sich in den Gedankengängen der Verkünder des Klassizismus. Ausführlich sind sie niedergelegt in der Studienanweisung, die im Jahre 1776 die Rompensionäre erhielten.[2]

Dem nationalen Geschmacke, d. h. der technischen Virtuosität des Rokoko, war er wenig geneigt. Er warnt die Künstler, «ihrem schon vorher angenommenen nationalen Geschmack und ihrer Fertigkeit im Malen und Modelliren viel zu trauen», sondern preist ihnen «die Kenntnis des Antiken, den feineren Geschmack, die korrekte Zeichnung, den leichten Umriss und das was man Grace nennt».[3]

In der Architektur liebt er «das Regelmässige, das Solide und das Majestätische oder was hierinn den Werken des Altertums sich nähern soll» und das er am reinsten in Italien vertreten sieht. Allerdings hatte er Verständnis «für die neuere Bauart und was zur Verzierung, Bequemlichkeit und schmackvoller Einrichtung der Gebäude gehöret, die ein angehender Architekt freilich mehr in Paris als in anderen Ländern lernet».[4]

Als Protektor der Akademie nahm er den regsten Anteil an ihren Angelegenheiten und ließ sich über alle Vorgänge genauesten Bericht erstatten, seine Randbemerkungen auf den Eingaben und Gutachten sind eine Fundgrube der treffendsten Aussprüche über Menschen und Kunstsachen. Er übte eine patriarchalische Herrschaft über alle Mitglieder der Anstalt aus, ängstlich wachte er darüber, daß fremde Gewalten seiner Schöpfung und seinen Schützlingen keinen Schaden taten. Wenn eine tyrannische Bureaukratie den Künstlern die Freiheit der Kunstübung zu verwehren suchte, so schlug eine zornige Abwehr des mächtigen Kanzlers die Angreifer in die Flucht. Als einmal ein mißtrauischer Landeshauptmann dem Landschaftsmaler Weirotter, der, mit seinen Schülern auf einer Studienreise befindlich, nach der Natur zeichnete, die Zeichnungen «als von verdächtigen Leuten verfertigte Ingenieurs-Plane» konfisziert hatte, erwirkte Kaunitz deren sofortige Auslieferung und gab den Behörden den strengen Befehl, «den Künstlern die benöthigte Beförderung ihrer Arbeit zu leisten».[5] Sogar die allmächtige Zensurbehörde erlitt bei einem Angriff auf die Freiheit der Kunst eine empfindliche Niederlage durch den Fürsten. Im Jahre 1777 erschien ein Dekret[6] der Regierung, «daß hinfüro kein Kupferstich, er mag nun anstößig oder nicht scheinen», gestochen werde, ohne die Zensur passiert zu haben. Der Direktor der Kupferstecherschule Jakob Schmutzer beschwerte sich über

[1] Z. B. Füger.
[2] Abgedruckt S. 32 f.
[3] Vortrag vom 14. März 1776. Akad.-Archiv.
[4] Bericht vom 30. November 1775. Nigelli wird für das Romstipendium vorgeschlagen.
[5] 1769 Akad.-Archiv, zitiert bei Lützow, S. 42.
[6] 29. Juni 1777 Akad.-Archiv.

diese Zumutung, worauf Kaunitz in sehr energischem Ton den Statthalter ersuchte, «Decrete an die Akademie aus deren Angelegenheiten durch das Protectorat zu leiten». Als die Landesregierung in einem langatmigen Schreiben erwiderte, daß es sich hier nicht um Kunstsachen, sondern um «Handhabung der Sittlichkeit» handle, bemerkte der Fürst gereizt auf den begleitenden Bericht: «Io trovo a tal segno sofistica la risposta . . . che per mancanza del tempo che mi ci vorrebbe per poterla analizzare, mi riserbo a farlo un altro giorno, denn dem Schurken will ich nichts schuldig bleiben.»[1]

Auf welche Weise Kaunitz die Angelegenheit regelte, geht aus einem Schreiben des streitbaren und aufrechten Schmutzer hervor, das viele Jahre später abgefaßt wurde, als bald nach dem Regierungsantritte des Kaisers Franz diese Zensurvorschriften erneuert wurden.[2] Als das Dekret den Lehrern der Kupferstecherschule zur Kenntnisnahme vorgelegt wurde, antwortete der alte Schmutzer: «Dieser Allerhöchste Befehl ist in den Monat Juny 1777 . . . ergangen und mir zugefertiget worden über welches ich auf befehl ein Circular an die gelehrten Mitglieder gegeben und nach dero schriftlichen Eußerung an den Fürsten von Kaunitz so gestellet daß Hoch der Selbte Sensor der Akademie und es niemahls sein kann, die freyenkünste wo einer Sensur unterwerfen zu können. Auf diesen Vortrag hat mich Seine Durchlaucht belobet und mir den mündlichen Befehl ertheillet das die Stücke, welche sowohl von mir als denen unter meiner Leittung stehenden Schüllern: außer den Tittel der Geschichte und Witmung des an den oder die, keine Schrift solte gemacht werden, welche nicht vorhin Seiner Durchl. überreicht und von Hochdenselbten darunter zu machen Erlaubt seye. Diesen Befehl werde ich bis zum Ableben fest halten.

J. Schmutzer.»

Manche Zeugnisse des herzlichen Verhältnisses des Fürsten zu seinen Künstlern sind uns aus jenen Tagen noch erhalten geblieben. Die alten oder kranken in Not geratenen Professoren und ihre Witwen wandten sich mit nie fehlendem Erfolg mit ihren Bitten an ihn, seine Randbemerkungen auf diesen in den jämmerlichsten Tönen klagenden Bettelbriefen verraten, wie mitleidig ihn dieses Elend stimmte. So lautet ein Billet an seinen Sekretär: «Ce pauvre diable meurt de faim ou peu s'en faut quoiqu'il ne soit pas absolument sans une sorte de talent . . . envoyez moi pour lui une assignation de 50 florins sur notre fond secret.»[3]

Bei diesen Werken der Wohltätigkeit war er den künstlerischen Fähigkeiten der Bittsteller ein milder Richter (une charité de 25 fl. de la caisse des pauvres attendu qu'à titre d'artiste il ne vaut pas même un kreutzer),[4] während er im übrigen an den Leistungen eine gar strenge und meistens sehr treffende Kritik übte. Schon die Preisaufgaben, welche die Akademie jährlich stellte, mußten dem Fürsten vorgelegt werden[5] und wurden erst zugelassen, wenn die Themen seine Billigung fanden; besonders gewissenhaft aber ging er vor, wenn Belohnungen und Ankäufe in Frage kamen.

[1] 2. August 1777 Akad.-Archiv.

[2] 23. März 1793.

[3] 12. August 1786 Akad.-Archiv. — Eine ähnliche Bemerkung auf einem Bittgesuch des alten und kranken Malers Karl Auerbach. 1786 Akad.-Archiv.

[4] 1776 Akad.-Archiv.

[5] 1779 Akad.-Archiv.

So schreibt er auf einen Vorschlag,[1] den Akademieschülern Prämien zu erteilen: «Damit ich selbst beurtheilen könne, ob denn auch die vorgeschlagenen Gratificationen wohl angewendet seyn werden, will ich daß die Herren Professores mir von der Arbeit eines jeden der Vorgeschlagenen etwas zur Beurtheilung vorlegen werden, wornach ich sodann meine definitive Entschließung bekannt machen werde. Grassi und Molitor sind die einzigen bishero, von welchen ich etwas vorzügliches gesehen habe . . .» Und einem wortreichen Gesuch des Architekten Hohenberg um Geldgeschenke für seine Schüler fügte er die Worte bei:[2] «Die Vorstelung ist etwas schwülstig ausgefallen, die Sätze jedoch sind desswegen nicht minder richtig, und ich bin daher gar nicht abgeneigt . . . die verdienten Schüler . . . anzueifern, aber zuvörderst muß man mich von der wirklichen Existenz so gearteter Subjekten durch Proben überzeugen . . .»

Mit manchen Künstlern pflog er fast freundschaftlichen Verkehr, mit Mechel, dem Galeriedirektor, und dem Historienmaler Casanova z. B. lebte er in täglichem vertrauten Umgang,[3] aber auch denen, die er wert hielt, zeigte er eine väterliche Strenge, wenn sie sein Mißfallen erregten.

Als der Maler J. B. Lampi der Ältere ihm für eine Professur an der Akademie vorgeschlagen wird, äußert er:[4] «à la bonheure denn ich weiß doch keinen besseren; allein nach dem Charakter dieses Menschen welcher von sich selbst eine sehr übertriebene Meinung heget, ist unumgänglich nöthig, denselben in meinem Namen im Vertrauen zu erinnern, daß ich diese Schwachheit an ihm bemerkt hätte und dahero mehrere Modestie wünschte und daß er noch sehr weit von dem Punkte entfernt seye in welchem man arroganz nachsehen könne». Und als ihm der Bildhauer Hagenauer viele Hunderte seiner Studien, alle gerahmt, vorlegen will und Bezahlung verlangt, grollt er «über diese abgeschmackte und unbillige Forderung, sie wären den Rahmen nicht wert, er solle sie in ein Portefeuille legen, damit seine Schüler, wenn sie wollten, sie sich besehen könnten».[5]

Wenn der Fürst jedoch von Leuten belästigt wurde, die er für Stümper hielt, steigerte sich dieser bissige Unmut zu unerhörter Grobheit. Manche dieser lapidaren Aussprüche sind uns überliefert; so äußerte er sich einmal über einen Architekten:[6] «Was den architectus Künstler anbetrift, so nehme ich noch Anstand mich wegen des Hillebrands zu entschliessen, nicht weil er nur ein Auge hat, sondern weil es ihm in der That an allen beyden vollkommen gebricht, was die Känntnüsse seiner Kunst anbetrift.»

Auf einem Bericht, in welchem angefragt wird, was mit einem gewissen Paul Weis, «dessinateur audessous de la médiocrité» geschehen solle, der, um Kabinettsmaler zu werden, eine Zeichnung «Jephtas Tochter» an Ihre Majestät geschickt habe, findet sich folgende Randbemerkung von Kaunitz: «Quest' uomo è un asino molto impudente n' ell avere il coraggio d' indirizzarsi in sino a me, al meno che mi supponga un ignorante com'

[1] 1. Oktober 1788 Akad.-Archiv.

[2] 9. November 1788 Akad.-Archiv.

[3] Michael Kunitsch, Biographien merkwürdiger Männer, Bd. IV. Graz 1807.

[4] 18. August 1786 Akad.-Archiv. Als das Porträt des Fürsten für den Ratssaal der Akademie gemalt werden sollte, bestimmte Kaunitz selbst Lampi zur Ausführung. 1787 Akad.-Archiv.

[5] 1. März 1791 Akad.-Archiv.

[6] 11. März 1773 Akad.-Archiv.

e Lui. Farò consegnare a V. S. l'ultima porcheria di costui del suo Jephti, afine ch'egli ce la tenda.»[1]

Schlimm ergeht es auch dem Sohne und Adjunkten des Medailleurs Anton Domanöck, Franz, als er ein Werk seiner Hand einreicht mit der Bitte, als Mitglied in die Akademie aufgenommen zu werden. Der Unglückliche, in einem begleitenden Gutachten[2] allerdings schon als «ganz mittelmäßig und unwissend» vorgestellt, erfährt folgende Abfertigung: «Das hier wieder zurückfolgende elende Produkt würde der Akademie zur Schande gereichen und will ich daher dessen Herausgabe untersagt haben und da der Mensch ohne alle Verdienste ist, so mag er Gott danken, daß ich ihn so beibehalte wie er bis Dato beibehalten worden ist.»

Zuweilen trifft solch ein zerschmetternder Blitzschlag auch einen Künstler, dessen Verdammung durch den Fürsten uns allzu grausam erscheint.

Als der Maler Josef Hickel sich unter Vorlage von Reformvorschlägen für den Posten des Akademiedirektors meldet, schreibt Kaunitz entrüstet: «Tägliche Erfahrung allein kann begreiflich machen, wie sehr Eigenliebe Menschen zu verblenden vermag. Dieser elende Mensch welcher selbst nicht zeichnen kann und höchstens einen Kopf sehr mittelmässig nachzumahlen im Stande ist, glaubt ein würdiger Direktor der Mahlerakademie seyn und durch seine Anleitung allein aus dem grossen Haufen der Schmierer Künstler ziehen zu können, welche alle sechs Monate soviel Gutes zum Kaufe auszustellen vermögend seyn werden, dass daraus ein reicher Fond zu ihrer und anderer ihrer gleichen Unterhaltung wird gezogen werden können, ohne aller anderen abgeschmackten Ideen zu gedenken von welchen seine Vorstellung an den Kaiser angefüllet ist . . .»[3]

Eine Folge dieser drastischen Grobheiten war übrigens, daß über den Kunstfreund Kaunitz von den Betroffenen gehässige Gerüchte in Umlauf gesetzt wurden, vor allem erzählte man sich, daß er seine Sammlungen nur durch Geschenke der Künstler vermehre.[4] Was es damit für eine Bewandtnis hat, ergibt folgende Auslassung des Fürsten: Ein Zeichner Marco Carloni hatte ihm unaufgefordert einige kolorierte Handzeichnungen zugesandt. Kaunitz, der sich sofort nach dem Preis erkundigt hatte, ließ einige Monate ohne zu antworten verstreichen; der zudringliche Künstler begleitete darauf eine zweite Sendung mit einer deutlichen Mahnung. Kaunitz bemerkte dazu: «Mit dem Carloni ist es mir ergangen, wie es immer zu gehen pflegt mit Leuten seiner Gattung, welche sich die Freyheit nehmen, ohne anzufragen, sogenannten großen Herrn, unter deren Klasse ich auch gehöre, Dedicationen und Geschenke machen zu wollen. Da mir aber Komplimente mit dergleichen Leuten odios sind so wünsche ich ihm zu antworten: daß ich alles, was er mir bishero

[1] 10. Oktober 1776 Akad.-Archiv.

[2] Vom Präsidenten des akad. Rats 29. September und 1. Oktober 1788.

[3] 21. Dezember 1782 Akad.-Archiv. Wie treffend anderseits sein Urteil ist, beweist, daß er für diese Stelle Füger vorschlägt, «welcher im Gegenteil alle möglichen Eigenschaften zu dieser Stelle vereiniget». (Abgedruckt bei Leisching, Die Bildnisminiatüre in Österreich.)

[4] Die Erzählung von Kunitsch, daß die meisten Künstler, die nicht die Geschmeidigkeit von Hofleuten hatten, über seinen Hochmut klagten, mag auf der Darstellung solcher Künstler beruhen. Ebenso gehässig ist die Schilderung in dem Reisejournal von J. H. Landolt, «Reise von Venedig nach Triest etc.», Wien 1786 (herausgegeben von Dümler, «Aus dem Reisetagebuch eines jungen Züricher», Halle 1892), der unter anderem Klatsch erzählt, daß sich Kaunitz alle Kunstsachen schenken lasse (besprochen in der deutschen Zeitschr. für Geschichtswissensch., II. Bd., Jahrg. 1894, 1. Heft).

ohne Anfrage zu schicken für gut befunden, empfangen hätte, und seinen geneigten Willen hierbey zwar wohl aufgenommen, jedoch gewunschen hätte daß es ohne vorläufiger Anfrage und von mir erhaltener Gutheißung unterblieben wäre wie ich ihn dann ersuchte dergleichen in Zukunft zu unterlassen, und nichts mehr zu schicken ehe er hierzu Erlaubniß von mir erlangt und erhalten haben werde. Was aber die Vergangenheit anbeträfe, da ich nicht länger mehr sein Schuldner bleiben wollte, so sollte er mir unverzüglich ein ordentliches Verzeichniß alles desjenigen ohne Ausnahme, was er mir bisher geschickt hätte, mit Bemerkung des billichen Preises . . . einschicken, wonachst ich dann allsogleich nicht allein die gebührende Bezahlung, sondern was ich auch sonsten noch für gut finden dürfte, verfügen werde.»[1]

Eine ganz besondere Fürsorge wandte der Fürst den auserlesenen Akademiezöglingen zu, die, mit Stipendien begabt, im Auslande studierten. Bei ihrer Abreise bekamen sie Empfehlungsbriefe an Potentaten und Gesandte, an hervorragende Männer der Kunst und Wissenschaft; bei allen öffnete ein Schreiben dieses mächtigen Mannes ihnen die Tore. Wenn die Staatspensionäre auf ihrer Romfahrt nach Florenz kamen, wurden sie dort vom Großherzog empfangen,[2] in Rom waren sie dem Gesandten dringend empfohlen, der Sekretär der Gesandtschaft bekommt eine Weisung, für ihr persönliches Wohlergehen zu sorgen, an Mengs und Maron und wer sonst noch Bedeutung besaß, werden lange Empfehlungsschreiben gerichtet. Nicht nur die heimischen, auch ausländische Künstler genießen diese Sorge des Fürsten,[3] dem beständig genaue Berichte von seinen Schützlingen und deren Gönnern erstattet werden. In welch herzlichem persönlichen Verhältnisse diese jungen Menschen alle zu dem Fürsten stehen, zeigen einige Neujahrsglückwünsche sowie die Antworten des Fürsten.[4]

Als man ihm einmal berichtet, daß auf ein Schreiben der Rompensionäre eine Antwort zu verfassen sei, bemerkt er auf dem Rande:[5] «Come sarà naturalmente di maggior consolazione a questi giovani tutti quattro di avere una risposta da me stesso firmata, la prego di mandarne una alla mia firma nella quale con piacere li assicurerò della mia sodisfazione tanto intorno alla scelta ben raggionata quanto all'esecuzione di questi primi saggi de loro studi animandoli a proseguire lodevolmente nella lora carriera.»

Bedeutenden Talenten gegenüber war er auch nachsichtig, wenn sie seinen Unmut erregt hatten; sobald es galt, eine große Begabung auf den gebührenden Platz zu stellen, hob er den Mann empor, den er eben noch heftig gescholten.

Als der Medailleur Martin Kraft von Neapel aus an den Protektor ein Schreiben richtet, worin er naiverweise zugleich um weiteren Genuß seiner Pension und um die

[1] 12. März 1782. 7. Dezember 1782 Akad.-Archiv.

[2] Schreiben Maurers vom 8. Dezember 1772 Akad.-Archiv.

[3] Brief Ant. v. Marons an Kaunitz, 12. Juni 1777: «Zu gleicher Zeit habe die Ehre . . . zu vermelden, dass von Herrn Fürsten von Starhemberg mit einem schreiben die flamländische junge Künstler betreffend, letzthin beehrt worden bin, welchen zufolge sowohl als Euer Durchlauchten befehle gemäss vor selbe alle mögliche Sorge tragen werde. Der Maler Herr Verhaghen ist nicht mehr hier, wohl aber der Bildhauer Herr van Poucke, welcher Talente und genugsam Merite hat, um wan er Statuen oder Basreliefs in Marmor zu arbeiten anwenden würde, sich in kurtzer Zeit der vollkommenheit mehr nähern zu könen. In wenig Zeit sollen noch zwei andere Bildhauer Fernand und Godecharl eintreffen, von welchen alsbald ich etwas gesehen habe, Euer Durchlauchten alsogleich den gehorsamsten Bericht erstatten werde.» Akad.-Archiv.

[4] 18. Dezember 1773 Akad.-Archiv.

[5] 30. Juli 1777 Akad.-Archiv.

Erlaubnis bittet, bei einem fremden Hofe Dienste nehmen zu dürfen, antwortet der Fürst zornig: «Diesem undankbaren und daher schlecht denkenden Menschen will ich weder das eine noch das andere seiner beyden indiscreten Verlangen gewähren, sondern vielmehr nach billiger Verweisung dieser Art zu denken und zu handeln deutlich erklären daß insofern derselbe sich in Zeit von drey Monaten nicht wieder allhier in seinem Vaterlande stellet, ich ihn, wo er auch immer wäre bey dem Kopf nehmen und hierher bringen zu lassen wissen würde.»[1]

Kurze Zeit darauf wurde die Direktorstelle der Graveur- und Ziseleurschule frei, und der geschäftsführende akademische Rat Freiherr von Sperges getraute sich nicht, den Martin Kraft, den er zum Nachfolger für geeignet hielt, vorzuschlagen, «weil fürstliche Gnaden ungnädig geworden». Kaunitz gab jedoch den Bescheid: «Ich glaube, daß Baron Sperges unverzüglich an den Kraft schreiben sollte, er möchte sich a posta corrente erklären ob er um diese vacante Professor-Stelle einzukommen gesinnet seye; und da er mir ein schlechter Schriftsteller zu seyn scheinet, könnte Baron Sperges die Güte für ihn haben, ihm die solcherfalls erforderliche Suplique zu schicken mit dem Auftrag wenn es ihm anstünde solche von ihm gefertigte unverzüglich zu remittiren. Den ganzen Antrag aber müßte H. Baron v. Sperges als Seinen Privat-Gedanken und als eine Wirkung Seiner für ihn persönlich hegenden Zuneigung ausgegeben.»[2]



Fig. 4. Lampi, Josef v. Sperges.
(Wien, Akademie.)

Der hier genannte Freiherr Josef von Sperges, Mitglied und dann (1783 bis 1791) Präsident des akademischen Rats, war Kaunitz' Vertrauter und Berater in Angelegenheiten der Kunst und übte auf des Fürsten Entschlüsse den maßgebenden Einfluß aus. Er war ein Mann von seltener Intelligenz, Menschenkenntnis und Feinfühligkeit des künstlerischen Urteils, seine in glänzend stilisierten Berichten niedergelegten Wertungen zeitgenössischer künstlerischer Erscheinungen sind in ganz erstaunlichem Maße von der Nachwelt bestätigt worden. «Vorzügliche Einsicht in das Kunstwesen, gute Beurtheilungskraft und Erfahrenheit sind wichtiger als die Anciennität», sagt er in seinem Gutachten über die vorzunehmende Wahl eines neuen Ratspräsidenten, worauf ihn Kaunitz dazu ernennt mit den Worten: «Alle diese Eigenschaften ...

[1] 1778 Akad.-Archiv.
[2] 27. März 1779 Akad.-Archiv.



Fig. 5. Donner, Providentia und Enns.

vereinigen sich in der Person Euer Wohl=geboren.»[1] Der mit einer umfassenden Bildung ausgestattete Mann war der Sitte der Zeit gemäß eine große Auto=rität in der «Erfindung» der Kunstwerke. Mit vielen bedeutenden Künstlern war er persönlich befreundet, gar häufig machte er den Mittler, wenn Kaunitz für eine Per=son oder Sache gewonnen werden sollte. Zumal seinen Tiroler Landsleuten (er selbst stammte aus Innsbruck) war er ein eifriger Helfer und Fürsprecher; so soll er auch Zauner mit Geldmitteln unterstützt haben;[2] wahrscheinlich war es Sperges, der ihn dem Fürsten zugeführt hat.

Im Laufe des Jahres 1775 fand die erste Begegnung Zauners mit dem Pro=tektor statt. Die Annalen erzählen, daß er dem Fürsten «vorgestellt» wurde. Ein glücklicher Zufall hat uns eine höchst originelle Schilderung einer solchen Vor=stellung in den Erinnerungen des schon genannten jungen Kölner Juristen Fuchs erhalten, der sich im Jahre 1779 in Wien aufhielt und mit dem Adel und Männern der Kunst und Wissenschaft viele Berührung hatte. Fuchs[3] erzählt: «Kaunitz beförderte die Künste und Wissenschaften, und unter=stützte väterlich junge Leute, die sich ihnen widmen wollten, aber mangels Vermögens nicht konnten. Der sich in dieser Lage beim Fürsten melden liess, ward vorgelassen. Der Fürst selbst überprüfte die Vorgelassenen in dem Fache, zu welchem sie sich widmen wollten. Waren sie so glücklich, den Fürsten zu befriedigen, dann erhielten sie von ihm ein bestimmtes Gehalt als Unterstützung mit der Aussicht zu künftiger Anstellung. Etwas Pedanterie, eine unge=wöhnliche Putzliebe war ihm eigen. So hatte er in einem grossen Saale seines Palastes eine Katheder, die er bestieg, wenn er die jungen Leute prüfte, welche Unterstützung verlangten. So war daselbst ein eigenes Kabinet mit einem Gazeplafond, worauf der feinste Puder gestreut lag. Hier spazierte er auf und ab und schlug mit einem Stäbchen diesen Plafond, so dass eine feine Staubwolke sich auf seine wohlgeratene Frisur herunterliess und seinen Kopf in eine blendende Weisse hüllte.» Zauner muß diese eigenartige Prüfung zur vollen Zufriedenheit des fürstlichen Examinators bestanden haben, denn bald darauf erhielt er den Beweis, daß sein neuer Gönner eine hohe Meinung von seinen künstlerischen Fähigkeiten hegte. Für den Park von Schönbrunn sollten einige Brunnen angefertigt werden; es handelte

[1] 5. August 1783 Akad.=Archiv.
[2] Dip., S. 438.
[3] a. a. O. S. 126.

sich darum, «zu denen grösseren Passins eine Grupe von höchstens 3 Figuren nach dem Geschmack der Antiquen zu machen», für die Beyer zehn Entwürfe «zu höchster Wahl» dem Hofe vorgelegt hatte. Beyers Entwürfe waren alle — gesucht in der Erfindung — der antiken Mythologie entnommen. So lautete ein Projekt: «Phaeton von dem Blitz des Jupiter in den Po geschlagen. Des Phaetons Schwestern stehen am Ufer des Passins, weinen und verwandeln sich in Weidenbäume» oder «Wie Polypheme den Acis mit einem Felsen zerquetscht, dessen Blut in Fluß Jacus verwandelt worden.»[1] Die Kaiserin war wenig befriedigt von diesem Stoffkreise und schrieb Kaunitz: «J'ai vue toutes les modelles et j'avoue que ji ne suis pas encore satisfaite je vous en parlerais un de ces jours et vous me deciderois.» Kaunitz war dies wohl nicht unlieb, denn er hegte für Beyers Persönlichkeit keine großen Sympathien. Sperges hatte ihm schon früher von Beyer in einem Berichte über dessen Wahl zum akademischen Rat eine wenig schmeichelhafte Charakteristik gegeben: «Beyer von den Bildhauern ist . . . der geschickteste ich wünschte nur daß er nicht so intrigant und kein so großer Windmacher wäre. Ich selbst habe ihm meine Stimme gegeben, und wenn er auch den Vorzug vor den anderen nicht verdiente so würde er der Akademie noch mehr Ungelegenheiten machen.»[2] Gelegentlich einer unüberlegten Handlung Beyers hatte sich dann Kaunitz selbst Sperges gegenüber geäußert: «Les deux lettres de Sr. Beyer sont un nouvelle preuve que cet artiste, qui a d'ailleurs du talent et peut être utile lorsqu'il est conduit par quelquun dont le gout et les connoissances sont plus sures que les siennes, est un Étourdi . . .»[3] Auch die Bewerbungen Beyers um die Rektorats-[4] und Professorsstelle[5] an der Akademie hatte er beharrlich abgeschlagen. Als nun die Kaiserin ihr Mißfallen an den Beyerschen Entwürfen äußerte, schob er ihn beiseite und beauftragte «als oberster Leiter der Verschönerung Schönbrunn's» den jungen Zauner, ein Modell zu einem dort zu errichtenden, mit Bildhauerarbeit zu verzierenden Brunnen zu machen. «In 15 Tagen stand das Modell fertig wurde von Kaunitz und der Kaiserin approbieret und die Ausführung desselben in Stein ihm überlassen. Er sollte auch noch die übrigen Brunnen machen, doch die Zeit war so kurz, 7 Monate, dass er nur das Werk nach dem fertigen Modell ausführen konnte, in der bestimmten Zeit standen die drei österreichischen Flüsse, die Donau, die Enns und die Traun mit ihren Attributen personifiziert und schön gruppierte Kinder auf dem Bassin.»[6]



Fig. 6. Donner, Die March.

[1] Beyers Promemoria von 1774 Akad.-Archiv.
[2] Akad.-Archiv 1773.
[3] 27. August 1773 Akad.-Archiv.
[4] April 1770 Akad.-Archiv.
[5] Bericht über die Wahl Hagenauers vom 5. Dezember 1774.
[6] Annalen, a. a. O.

Zauner wählte als Form für sein Werk (Tafel I) den isolierten Felsbrunnen, durch Beyer mag er auf Versailler Vorbilder hingewiesen worden sein, auf die auch die Art der Anlage und der Aufbau der Gruppe deutet. Für die Bildung seiner drei Flußgötter erkor er jedoch die Figuren der Donnerschen Brunnengruppe zum Muster. Wenn er selbst sagt, «dass er sie studiert jedoch nicht nachgeahmt habe», so hat dieses «Studium» jedenfalls sehr tiefe Spuren in seiner Schöpfung hinterlassen.

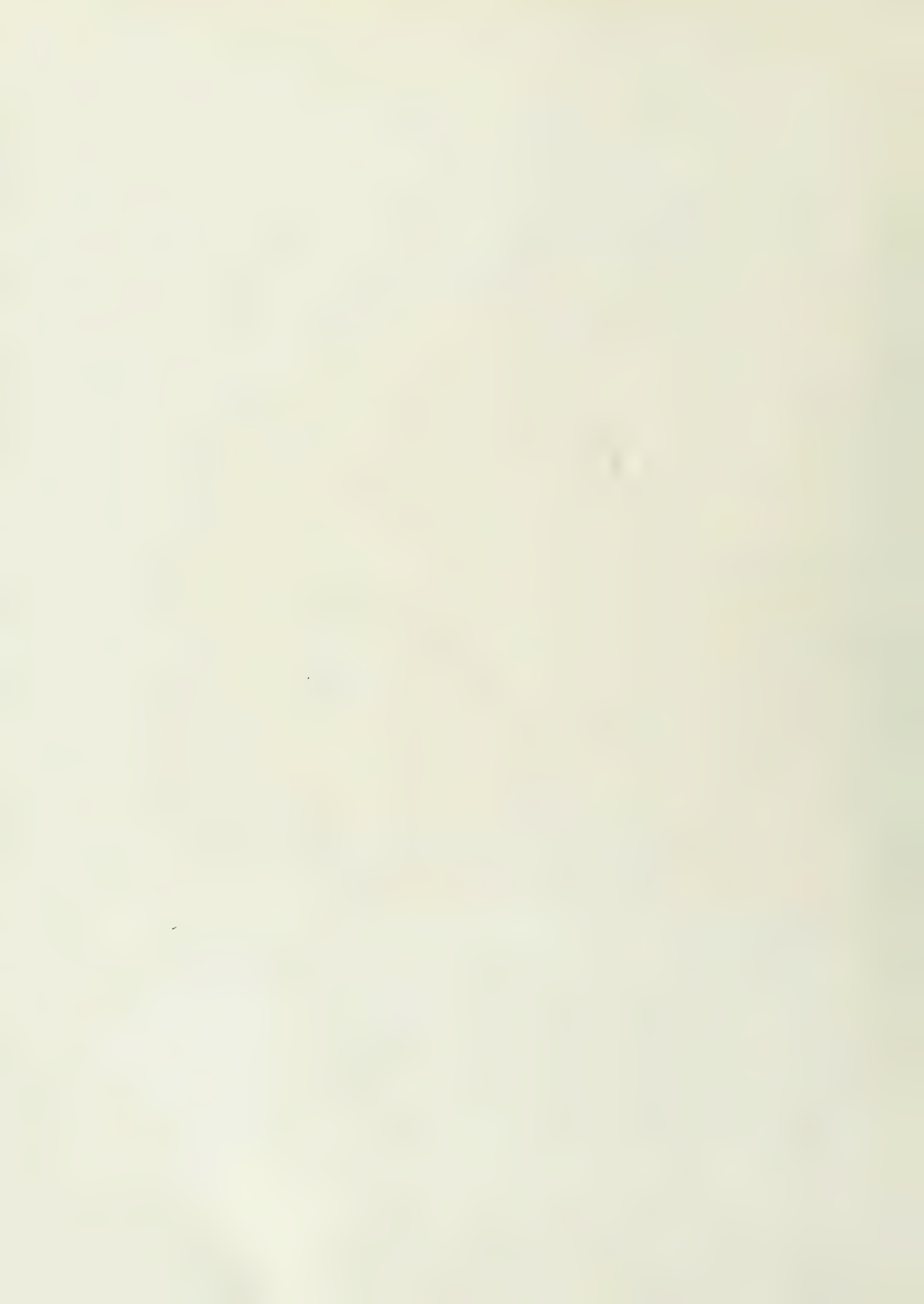
Die auf dem Felsen thronende Figur «Die Donau» ist eine etwas veränderte Wiederholung der Donnerschen Enns (Fig. 5). Das mit einem Schilfkranze geschmückte Haupt, der lang hinfließende geteilte Bart sind fast identisch mit dem Kopfe der Donnerschen Figur, der Körper stützt sich in gleicher Weise mit dem linken Arm auf den Felsen, nur läßt die Figur Zauners das linke Bein hängen und das rechte aufstützen, jedoch in derselben Art wie der Flußgott Donners in der umgekehrten Stellung. Die weibliche Figur des Zaunerschen Brunnens, Enns genannt, entlehnt Bildung und Haltung von der Donnerschen Providentia (Fig. 5) (nur ist der Contrapost wieder umgekehrt orientiert), der rechte Arm und die greifende Hand sind jedoch aus der Figur der «March» (Fig. 6) herauskopiert, die Hand, die bei Donner das Gewand greift, faßt hier die Flechte des nassen Haares. Der muschelblasende Triton entlehnt den Kopf von der «Traun» Donners, im übrigen wird er von den zahlreichen blasenden Tritonen der Nachfolger Berninis abzuleiten sein. Am stärksten äußert sich aber der Einfluß Donners in der Bildung der Körper und Gewänder. Hier herrscht nicht die üppige Weichheit der Beyerschen Bildungen mit ihren rundlichen schwellenden Formen, sondern in den Proportionen der schlankgliederigen Leiber, in der Betonung der Struktur des Knochengerüstes und der Bewegung der Muskeln finden wir die Kunst Donners zu neuem Leben erweckt.

Stilistisch zeigt das Werk noch viel vom Wesen der Barockkunst. Die Komposition gliedert sich nach Massen von hell und dunkel. Der naturalistische Felsbrocken, welcher die Masse in ihrer ganzen Formlosigkeit zeigt, bildet mit seinen dunklen Schattenpartien den Kontrast zu den scharf umrissenen Körpern der auf ihm lagernden Figuren, deren glatte Körper das Licht reflektieren. Barock ist die zerrissene Silhouette des Aufbaues, zumal der Zwischenräume zwischen Fels und Figuren, barock die erregte Bewegung des Rotierens, der stürmische Fluß der Linien von dem empordrängenden Triton zur Donau, deren affektvoll ausgestreckter Arm von der Enns mit jäher Bewegung des Kopfes aufgenommen und zu den in gewaltsamer Drehung aufschauenden Putti übergeleitet wird.

So gebannt in alter Tradition das Werk nun noch ist, es weht doch ein Zug der künstlerischen Empfindung in ihm, die damals begann, die Welt zu erobern. Das zeigt ein Vergleich mit dem Nachbarbrunnen (Fig. 7) den Hagenauer, nach Zauners Verzicht, nicht viel später geschaffen. Hagenauer war einige Jahre älter wie Zauner und hatte schon sein bedeutendstes Werk, die Mariensäule in Salzburg, vollendet. Sein Schönbrunner Werk ist, was Aufbau und Bildung der Figuren betrifft, der Zaunerschen Schöpfung eng verwandt. Ihm fehlen aber die Elemente des neuen Stiles, die Zauners Brunnen schon deutlich aufweist: nämlich das Bestreben, in der Fläche zu bleiben, die damit verbundene



Zauner, Brunnen im Schloßhof Schönbrunn.



Symmetrie und die einheitliche Ansicht. Der Brunnen Hagenauers zeigt in hohem Grade noch das Prinzip des Barocks, die Figuren übereinander zu schieben und sich decken zu lassen. Er wirkt von keiner Seite einheitlich, sondern treibt den Beschauer von Ort zu Ort. Die Gestalten der Flußgötter sind nach verschiedenen Ansichten orientiert. Sieht man die obere sitzende Figur frontal vor sich, so erblickt man nur einen Teil der lagern=



Fig. 7. Hagenauer, Brunnen im Schloßhof von Schönbrunn.

den männlichen Figur, nämlich die Rückseite des Oberkörpers; um das Antlitz und ihre Lagerung, also das Wesentliche, zu sehen, muß der Beschauer um den Brunnen herum= gehen (Fig. 8 und 9). Die drei Gestalten sind in drei verschiedenen Ebenen kompo= niert; die am äußeren Rande rechts kauernden Putti verschieben den Schwerpunkt nach der Seite und betonen die Komposition nach der Diagonale, die vom Haupte des oberen Flußgottes über den schräg gehaltenen Arm der lagernden Figur zu ihnen herüberführt.

Zauners Komposition nähert sich schon dem gleichschenkeligen Dreieck, der Kopf der Donau bildet die Spitze, die Höhe trifft genau die beiden Putti. Da die Symmetrie ein Element der Ebene, muß der Aufbau der Figuren sich schon dem Flächenhaften nähern. Allerdings führt die Körperlinie des Triton noch ganz in barockem Sinne in die Tiefe, jedoch wohl nicht ohne Absicht ist sein Oberkörper in die Vorderebene gedreht. Das Resultat ist eine einheitliche Ansicht, die alle wesentlichen Teile dem Beschauer zeigt.

Wir sehen also hier den älteren Meister noch stark mit den Elementen der vergangenen Anschauungen arbeiten, subjektivistisch, im Streben nach optischen Effekten, der



Fig. 8. Rückseite des Zaunerbrunnens. Fig. 9. Rückseite des Hagenauerbrunnens.

jüngere schon berührt von dem neuen Geist, der wieder der taktischen Ebene und ihrer Symmetrie zuneigt.

Zauners Leistung errang, wohl nicht zum wenigsten weil sie dem künstlerischen Verlangen der Zeit entgegenkam, großen Beifall. Nicht nur der Hof war hoch zufrieden, auch die weiteren Kreise zogen sie dem Hagenauerschen Werke vor. Eine Stimme um das Jahr 1800 sagt, «dass der Brunnen in Rücksicht der Zeichnung, Haltung, des Fleisses und des Ausdruckes so vortrefflich ist, dass man sieht, welcher von beiden den Vorzug verdient».[1] Ein späterer Kunstkenner, Marcel de Serres, behauptet sogar von dem Hagenauerschen Brunnen, «toutes ces statues, sorties des ateliers de Hagenhauer sont loin du talent qui brille dans les premières que l'on doit à Zauner».[2]

Die glückliche Vollendung des Brunnens brachte Zauner den Preis, der von den jungen Künstlern am heißesten erstrebt wurde, nämlich das Romstipendium.

[1] Gaheis, Wanderungen etc. in die Gegenden von Wien, III. und IV. Aufl., 1805–09, Bd. 3, S. 94. – Hagenauers Brunnen war schon 1800 durch die Einflüsse der Witterung stark mitgenommen, während der Zauners dank der sorgsamen Auswahl des Materials noch unberührt war. Gaheis, a. a. O.

[2] Voyage en Autriche. Paris 1814, Bd. 2, S. 194.

Kapitel II.

Studienjahre in Rom.

Die Sitte der Romfahrten der Künstler war, nachdem sie im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreicht, im 18. Jahrhundert etwas abgeflaut. Allerdings waren noch viele der in Wien tätigen Künstler einige Jahre in Rom gewesen, jedoch hatte, wie schon erwähnt, auch Paris eine Zeitlang ebenfalls einen starken Anziehungspunkt gebildet, zumal für Architekten, Medailleure und Kupferstecher. London war nur das Ziel der Kupferstecher, die sich in der sogenannten schwarzen Kunst, der Schabtechnik, ausbilden wollten. Der Wiener Hof unterhielt häufig dort Pensionäre.[1] Mit dem Vordringen des Klassizismus wurde die Sehnsucht der Künstler, in Rom die Vollendung der Ausbildung zu suchen, wieder stark lebendig. Die regelmäßige Sendung von Pensionären nach Rom begann in Österreich im Jahre 1772. Die Idee ging auf den in Rom lebenden österreichischen Maler Anton v. Maron zurück, den Schwager von Raphael Mengs. Maron, ein ausgezeichneter Porträtmaler von großen koloristischen Qualitäten, war vom Wiener Hofe, besonders von der Kaiserin, sehr geschätzt. Als die Reorganisation der Akademie beschlossen wurde, reichte er auf Veranlassung der Kaiserin ein Gutachten ein, welches die Grundlage der neuen Statuten bildete. Besonderes Gewicht war darin gelegt auf die «Sendung junger Künstler nach Wälschland».[2] Seine Anregung fand sofort Zustimmung und noch im Jahre 1772 reisten die ersten Künstler, die Maler Maurer, Tusch und Sambach und der Bildhauer Johann Platzer mit einem Stipendium von 600 fl. nach Rom. In Rom fanden sie an Maron einen tätigen Helfer. Er vermittelte ihnen die Bekanntschaft mit den bedeutendsten römischen Künstlern und leitete sie auch in seinem Studio mit gutem Rate an.[3] Über ihre Leistungen sendet er regelmäßig Berichte an Kaunitz und bestimmt diesen, den ursprünglich auf zwei Jahre vorgesehenen Aufenthalt um ein Jahr zu verlängern.[4] Sein Bericht über den Studiengang der Pensionäre enthält in den Grundzügen die Normen, nach welchen auch später in Rom die Künstler sich auszubilden suchten. Er lautet:

«Rom 18. Dezember 1772.

Euer Durchlaucht tiefer einsicht konte unmöglich die absicht meines so frühzeitigen anhalten um die Verlängerung der frist for die vier Pensionirte entfliehen, es haben selbe in dem verflossenen ersten Jahre sich in denen nothwendigen gründen der Kunst geübet, eine Känt=

---

[1] Z. B. Johann Jacobe. Akad.=Archiv 14. März 1776.

[2] Lützow, a. a. O. S. 53. Auch später wurde sein Rat noch häufig eingeholt, er sendet z. B. einen Bericht über die Einrichtung und die Lehrmittel der Akademie San Luca in Rom. 12. Juni 1773 Akad.=Archiv.

[3] 6. März 1777 Akad.=Archiv.

[4] 6. November 1773, 23. November 1773 Akad.=Archiv.

nüsse von dem bau des menschlichen Körpers, Proportion Anatomie, Perspektiv erworben, nach einigen grossen Meistern und nach denen Anticken gezeichnet, die Ordnung und der wahre Nutzen erfordert, dass das andere Jahr im Mahlen nach den besten Meistern zugebracht würde und sich dadurch eine gute Kolorit und verständige Führung des Pinsel angewohneten. Das dritte folgsam wäre bestimmt um ein Bild aus eygener erfindung zu machen bey welcher Gelegenheit die grösten Studien anzuwenden und welche ohne den vorhergehenden nicht könne bewerckstelliget werden. Es ist auch onmöglich zu vermuthen das die bitte um das dritte Jahr zu viel scheinen könne da Frankreich seine Pensionirte vier Spanien sechs Engelland und Russland ihre ebenso viele oder mehr Jahre hier lassen und unterhalten. Euer Durchlaucht befehl schuldigst zu gehorsamen werden die Pensionirten etwas gezeichnetes überschicken und die Mahler werden allsogleich ein jeder eine Copie nach einem deren besten Autoren unter=nehmen und selbe Euer Durchlauchten vor Augen zu legen die ehre haben.»

Als der unermüdliche Maron nach Ablauf der drei Jahre noch ein viertes Jahr für die jungen Künstler zu gewinnen sucht,[1] erfährt er eine Ablehnung,[2] denn Kaunitz, der aus der Romfahrt eine regelmäßige Einrichtung machen will, wünscht, daß die Plätze in Rom für seine anderen Günstlinge frei werden. In seinem Vortrag[3] vor der Kaiserin über diese Frage erklärt er: «Ich bin der Meinung dass sie ohne weiteres abzuberufen seyn in=dessen ist das Institut nach dem Beyspiele Frankreichs und anderer für das Aufnehmen der Künste in ihren Ländern sorgenden Höfe einige hoffnungsvolle Künstler in Rom zu unter=halten damit sie in der Kunst einen mehreren Grad der Vollkommenheit erreichen mögen, . . . nur alsdan von Nutzen, wenn solche Leute dazu gewehlt werden die nicht allein in den Anfangsgründen der Kunst wohl unterrichtet und im Zeichnen schon geübt sind sondern auch durch ihre vorhergehende eigene Arbeiten genugsam zu erkennen gegeben das sie Genie, Uebung, Fertigkeit und Geschicklichkeit im Komponieren, Licht und Schatten und Kolorit und, falls sie Bildhauer sind, eine gute Hand in der Führung des Meissels haben sodass es ihnen allein noch an der Kenntnis des Antiken, am feineren Geschmacke, an der korrekten Zeichnung, am leichten Umrisse und an dem was Grace genannt wird, fehlet, welches zu=sammen sie nirgends besser als zu Rom mit Studirung so vieler alten und neuen Meisterstücke der Kunst lernen können.»

Kaunitz schlägt nun die Maler Füger und Linder vor und fährt dann fort: «Eben also werden Eure Majestät aus dem von Franz Zauner für den Hofgarten zu Schönbrunn aus Gips verfertigten Grupp der drey Flüsse an dessen Ausführung in Sandstein er nun wirklich arbeitet allergnädigst ersehen haben, wieviel Hoffnung man von diesem geschickten und fleisigen jungen Mann in der Bildhauerey sich mit Grund machen könne, wenn er zu Rom ebenso ämsig als er bisher in der hiesigen Akademie getan, studiren wird.» Aus der Zahl der Architekten wird Gottlieb Nigelli vorgeschlagen.

Nachdem die Kaiserin ein gnädiges «Placet» gewährt, verließen die vier Pensionäre Ende September[4] 1776 Wien und reisten den gewöhnlichen Weg über Salzburg, Tirol, Verona, Padua, Bologna und Florenz nach Rom.

[1] Schreiben an den Präsidenten des Akademischen Rates Baron Ketteler vom 2. März 1776.

[2] 18. März 1776 Akad.=Archiv.

[3] 14. März 1776 Akad.=Archiv.

[4] Am 25. September 1776 bekommen die vier Pensionisten das erste Quartal ihrer 600 fl. betragenden jährlichen Pension (1. Juli bis 1. Oktober) und 25 Dukaten — 106 fl. 40 kr. Reisegeld ausgezahlt. Archiv der Stadt Wien.

Als Zauner den Rompreis erhielt, war er 30 Jahre alt, nach der Auffassung der Zeit im richtigen Alter, um die römischen Lehrjahre zu beginnen.[1]

Von Zauners Reisegefährten war Linder[2] wenig bedeutend, Nigelli und Füger dagegen Begabungen ganz außergewöhnlicher Natur. Beide hatten schon ein gutes Stück Welt gesehen und waren dem einfachen Tiroler an Erfahrung und Menschenkenntnis wohl überlegen.

Gottlieb Nigelli war im Jahre 1772 nach Paris gegangen, auf eigene Faust, nachdem ihm eine Pension abgeschlagen worden war.[3] Er studierte dort an der Académie des dessins et projets, halbverhungert hatte er sich mehrfach vergeblich durch die Botschaft bei dem Hof um Gewährung einer Pension beworben, bis es ihm, nach Wien zurückgekehrt, durch Kaunitz' Vermittlung gelang, das Romstipendium zu erhalten.[4]

Heinrich Friedrich Füger, 1751 als Sohn eines Pastors in Heilbronn geboren, hatte den ersten Unterricht in der Kunst von dem französischen Maler Nikolaus Guibal erhalten, der (mit Beyer zusammen) beim Stuttgarter Schloßbau tätig war. Er studierte dann die Rechte an der Universität in Halle, wo er mit Klotz, dem Gegner Lessings, verkehrte. Gleichzeitig war er Schüler des Malers Segner, bildete sich dann unter Ösers Einfluß in Leipzig und hielt sich später in Dresden auf, hauptsächlich mit dem Malen von Miniaturporträts beschäftigt. Auf einer Wanderschaft nach Italien kam er 1774 nach Wien, wo er durch Empfehlungen des englischen Gesandten in Dresden Zutritt zu den vornehmen Kreisen erhielt. Durch seine Miniaturporträts erwarb er sich zahlreiche Gönner und ein Gruppenbild der Kaiserin inmitten ihrer Familie verschaffte ihm, trotzdem er Ausländer war, das Romstipendium. Durch seine Universitätsstudien und seinen Verkehr mit geistreichen Köpfen hatte er sich eine umfassende Bildung erworben. Er war ein Mann von ungewöhnlicher Intelligenz und von feiner Kultur, höchst lebendig in der Rede, «ein unterhaltender Gesellschafter . . . und einer von den Künstlern, die mit Leichtigkeit und umfassender Gelehrsamkeit von ihrem Fache zu sprechen wissen».[5]

Die gemeinsame Italienfahrt war der Ursprung einer Freundschaft zwischen Füger und Zauner, die mit seltener Innigkeit bis zum Tode währen sollte.

---

[1] Aus einer Vorschlagsliste vom Jahre 1808 (28. Mai Akad.-Archiv) für das Romstipendium geht hervor, daß die Vorgeschlagenen fast alle im Alter zwischen 26 und 30 Jahren stehen. Riedlinger, schon 15 Jahre Zauners Schüler, 18 Jahre auf der Akademie, ist sogar schon 37 Jahre alt. Bei einem der Kandidaten, Gsellhofer, «der dem Vernehmen nach am meisten verspricht», 28 Jahre alt, 16 Jahre auf der Akademie (!), wird dann bemerkt, «dass er noch ein paar Jahre Unterricht in der Akademie bedürfe». — Zauner beantragte später als Direktor (1813) bei der Auswahl der Stipendiaten, daß «nebst dem gute Contuit auch auf das Alter der Stipentisten Rücksicht zu nemen wäre, daß dieser in Jahren nicht zu sehr vorgerückt und sich von einem jüngern Schüler vom gleichen Tallent mehr zu versprechen ist». Akad.-Archiv.

[2] Geboren 1738 in Klagenfurt; von ihm in Wiener Kirchen (Maria Stiegen, protestantische Kirche) Altarbilder. In der Akademie: Belisar als blinder Bettler etc.

[3] 1. November 1772 Akad.-Archiv.

[4] 30. November 1775 Akad.-Archiv.

[5] Küttners Reise durch Deutschland etc., 1801, Bd. 1, S. 225. Karl Bertuch, Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien, 1808, Bd. 2, S. 31. Weitere Charakteristiken bei Tischbein, Lebenserinnerungen, und bei Seume, Spaziergang nach Syrakus.

Anfang November trafen die Künstler in Rom ein.

Der fürsorgliche Kaunitz hatte schon gleich nach ihrer Abreise an Maron ein Schreiben richten lassen, in welchem er die vier «zu allen guten Willen und Beistand empfiehlt, damit sie nach dero beliebiger Anleitung die besten Gelegenheiten im Aufsuchung der vorzüglichsten Gegenstände der Kunst sich zu Nutzen machen und nebst dem freien Zutritt in dero Studio auch die Bekanntschaft anderer Meister, die heutigen Tages Rom Ehre machen, sich erwerben mögen».[1] Die Künstler wurden von Maron aufs freundlichste empfangen. Füger berichtet, «dass der vortreffliche Künstler und Menschenfreund ihnen das vollkommenste Vertrauen eingeflösst habe, sie gedenken sich seinen Rat und seine Einsicht in die Kunst aufs Beste zu Nutzen zu machen».[2]

Nach ihrem Besuch bei Maron begaben sich die Pensionäre zu dem kaiserlichen Gesandten in Rom, dem Kardinal Grafen von Hrczan, und übergaben ihm ein Schreiben von Kaunitz, in welchem «der durch seinen feinen Geschmack und Kenntnis in den schönen Künsten bekannte Hrczan»,[3] wie es diplomatisch darin heißt, «um Übernahme des Schutzes und um die Oberaufsicht über die Pensionäre» gebeten wird; «damit sie aber . . . nicht allein Ministerialschutz geniessen, sondern auch vermittels dessen die Gelegenheit mit Besehung, Abzeichung und Copirung der Gegenstände ihrer Kunst den eigenen Fleiss zu üben desto sicherer erhalten mögen, empfehle ich Sie Euer Hochwürden als an welcher sie desfalls gleichwie in allem übrigen untergeben sind».[4]

Außerdem hatte Kaunitz sie wegen Anliegen geringfügiger Art an den Sekretär der Gesandtschaft Francesco Brunati gewiesen, «nelle occasione però dove potra essere giovevole a med^{ma} anche l'assistenza di V. S. Il^{ma} mi reprometto da Lei, che ad ogni loro ragionevole richiesta vorra prẹstarla ed in questa parte secondare il mio desiderio».[5]

Noch in Wien hatte Füger als Wortführer seiner Genossen ein «allerunterthänigstes Promemoria, den Plan ihres Studiums in Rom betreffend», Kaunitz eingereicht.[6] Es war darin vornehmlich der Wunsch ausgesprochen, «in Rom allein und nach ihrer Ansicht studieren zu dürfen, ohne gezwungen zu sein, den Vorschriften und dem Geschmack eines Meisters blindlings zu folgen». Die Künstler hatten darauf von Kaunitz eine Anweisung erhalten, «nach welcher die vier k. k. pensionierten Künstler während ihres Aufenthaltes zu Rom sich zu verhalten haben».

Die, wahrscheinlich von Sperges verfaßte, das Studium Winckelmanns verratende Anweisung ist ein getreues Spiegelbild der künstlerischen Anschauungen jener Zeit. Sie lautet folgendermaßen:

«Erstens werden sie nach ihrer Ankunft zu Rom bey dem auditor rotae Herrn Grafen von Hrczan als k. k. Minister, welchem sie nicht allein um seines Ministerial Schutzes bey aller Gelegenheit zu geniessen, von hier empfohlen, sondern auch seiner Oberaufsicht untergeben

---

[1] 1. Oktober 1776 Akad.-Archiv.

[2] 30. November 1776 Akad.-Archiv.

[3] Harnack, Deutsches Kunstleben in Rom, S. 60, nennt ihn trocken und ohne wirkliches Interesse für das deutsche Geistesleben. Bekannt ist er durch seinen Bericht über Goethes Anwesenheit in Rom.

[4] 28. September 1776 Akad.-Archiv.

[5] 30. September 1776 Akad.-Archiv.

[6] August 1776 Akad.-Archiv,

werden, mittelst Ueberreichung meines Empfehlungs Schreiben sich stellen und hernach von Zeit zu Zeit bey demselben sich sehen lassen, damit er von ihrer sittlichen Aufführung mir Nachricht geben könne.

Zweitens wird ihnen freygelassen die ersten 4 Wochen zu Rom allein damit zuzubringen, dass sie miteinander, oder mit einzelnen nach Belieben, die vornehmsten Gegenstände der Kunst und ihrer Aufmerksamkeit, es seyen alte oder neuere jeder in seinem Fache, aufsuchen, sehen und betrachten mögen, um solcher Gestalt Zeit und Gelegenheit zu haben, dass hernach jeder für sich, wenn er einmal von der Verschiedenheit des Styls, der Manier und des Geschmackes, auch des Kolorits in Absicht auf die Gemälde sowohl der älteren als der neueren Meister aus den Italienischen Schulen jedoch vorzüglich aus der Römischen, in Betrachtung so vieler daselbst vor Augen stehenden Werke der Kunst von aller Art einen hinlänglichen Begriff erlangt haben wird, seinen natürlichen Hang und Fähigkeit zu dieser oder jener Manier gleichsam zu Rathe ziehen, und zu welchen ihn sein Genie zu führen scheine, aus eigenem Gefühle und Ueberzeigung erkennen möge. Solchem nach bleibt denselben:

drittens die Wahl frey diesen oder jenen Styl und Manier eines alten oder neuen Meisters zu folgen, desselben Werke nach dem Triebe ihres eigenen Genie sich zum Vorbild zu nehmen, nach selbigem zu studiren und den Geschmack zu bilden. Damit man jedoch

viertens zum voraus, soviel wie möglich sehen könne, worauf ihre eigene Wahl gefallen und was von dieser mit der Zeit zu erwarten sey, wird ein jeder aus ihnen eine oder mehrere Abzeichnungen (und der Bildhauer ein oder mehrere Modelle) von denjenigen Werken der Kunst, die unter den zu Rom vorhandenen ihm vorzüglich gefallen und besonders nachahmenswürdig geschienen haben, folglich nach deren Meister er vornehmlich zu studieren geneigt ist, verfertigen und zu Ende des ersten halben Jahres seines Aufenthaltes zu Rom an mich anher übersenden, damit ich aus diesen vorläufigen Arbeiten wahrnehmen könne, wieviel eines jeden eigenen Gefühle und Erkenntnisse des Schönen in der Kunst zuzutrauen und von dessen Anwendung sich zu versprechen sey.

Fünftens: Wiewohl nun aus sonderbaren Zutrauen in ihre vernünftige Wahl und Beurteilung der eigenen Fähigkeit und Kräften ein jeder aus den pensionierten 4 Künstlern dem Triebe seines von ihm selbst geprüften Genies überlassen wird bleibet demnach denselben überhaupt bestens empfohlen, dass sie den Endzweck ihrer mit guter Ueberlegung geschehenen Sendung von hier nach Rom vor anderen Städten Italiens, sich beständig gegenwärtig halten sollen. Dieser Endzweck ist folgender: Nach dem Vorbild der Antiken machen edle Simplizität, Wahrheit, stille Grösse, ungezwungener aber feiner Ausdruck, leichter Umriss der Figuren und vornehmlich korrekte Zeichnung den Karakter des wahrhaft schönen, des Erhabenen in der Kunst aus, welches zu erreichen die römische Schule seit Raphaels Zeiten sich befliessen hat und darin vor den übrigen einen Vorzug verdienet wie denn auch die alten Gebäude zu Rom viel solides und majestätisches haben, folglich können die Kunstbeflissenen mit grösserem Nutzen daselbst als anderswo studieren und mehr Gründlichkeit in der Kunst erlangen. Es werden daher

Sechstens die vier kais. königl. Pensionisten nach dem nützlichen Beispiele anderer fremden vor allem auf das genaue und richtige Abzeichnen oder modellieren derjenigen Stücke zu Rom, welche, es seyn antike oder moderne, nach dem einstimmigen Urtheile aller Kenner für Muster des Edlen und des Schönen gehalten und bewundert werden, sich verwenden und ihren Fleiss darinen üben, indem dadurch die Hand an das korreckte Zeichnen und Modellieren und an eine feste Richtigkeit des Umrisses sich gewöhnt, mehr Einsicht in die schöne Natur und ihre Wahrheit überkommen, der Geschmack nach selbiger gebildet und also die Frucht des Studirens zu Rom versichert wird. Gleichwie nun

Siebentens: diese Uebung im Studiren und Zeichnen nach wohlgewählten Vorbildern auch dazu dienet, dass junge Künstler ihren schon vorher angenommenen national Geschmacke und ihrer Fertigkeit im Mahlen oder modellieren nicht zu viel trauen, sondern vielmehr das Unrichtige sich wieder abgewöhnen, also haben dieselben im Gegentheile im übrigen weder an den zu Rom itzt herrschenden Geschmack Manier oder Kolorit noch überhaupt eine ängst≠liche Nachahmung oder zu knechtische Methode in ihren Arbeiten sich zu binden, sondern sie können ihrem eigenen Genie, wenn es einmal von guten Grundregeln geleitet ist, einen freyen auch kühnen Schwung lassen.

Achtens: werden die vier Pensionisten zu Ende eines jeden der zwey Jahre einen Beweis ihres Fortgangs in der Kunst: nämlich die zween Maler jeder ein mit Farben ausgemahltes historisches oder allegorisches Stück in Lebensgrösse: der Bildhauer ein Modell von mehreren Figuren und der Architekt den Riss von einem Haupt Gebäude im Grunde und Prospekt mit seinen Profilen, jedoch alle von seiner eigenen Erfindung mit einschicken, welches jedoch nicht verhindern soll, dass sie nicht auch während dem ersten und zweyten Jahre ein kleines Stück von ihrer Hand zum Beweise ihres Fleises an mich heraus senden mögen. Der Transport anher mit seinen Kosten wird von dem dortigen Kais. Kön. Legations≠Sekretario Herrn Bru≠nati besorgt werden.

Neuntens: Da der Umgang junger Künstler mit den vornehmsten lebenden Meistern zum glücklichen Fortgange in der Kunst sehr nützlich ist, so werden die Pensionisten von selbst bedacht seyn mit denjenigen die dermalen zu Rom in vorzüglichen Rufe stehen und fremden den Zutritt in ihr Studium gönnen, Bekanntschaft zu erwerben und diese sich bestens zu Nutzen zu machen, wie sie denn hoffen können von Seite des Herrn Pompeo Battoni, Corvi und des Herrn de Maron allen geneigten Willen guten Rath und allenfällige Anleitung zu finden. So wird auch der Baumeister Herr Marchionne besonders gerühmt und daher der pensionierte Architektur≠Zeichner erinnert desselben Bekanntschaft zu suchen. Endlich ver≠sehen sich Ihre Kais. Königl. Apostol. Majst. und Ich zu der vier pensionirten Künstler eigener vernünftiger Einsicht, bereits erworbenen Geschicklichkeit, eifrigem Fleise und guten Betragen, dass sie der allerhöchsten und meiner Erwartung zu entsprechen und sich fernerer Gnade würdig zu machen möglichst beflissen seyn werden.»

So schulmeisterlich≠akademisch diese Vorschriften ihrer Form nach abgefaßt waren — Hrczan erhielt ein Exemplar, um ihre Ausführung zu überwachen —, inhaltlich waren sie von liberalem Geiste im Sinne des Fügerschen Vorschlages erfüllt. Der Wunsch der Künstler, nach eigenem Ermessen ihren Weg suchen zu dürfen, war gewährt. Der Hin≠weis auf das genaue und richtige Abzeichnen und Modellieren und die feste Richtigkeit des Umrisses entsprach ihren eigenen künstlerischen Absichten.

Die Stipendiaten nahmen ihre Wohnung in der Nähe des Monte Pincio, wo die übrigen deutschen Künstler gewöhnlich ihr Quartier hatten.[1]

In den siebziger Jahren war ein starkes Anschwellen der deutschen Künstlerschaft in Rom zu bemerken. Der Bildhauer Alexander Trippel kam ungefähr gleichzeitig mit den Österreichern nach Rom, in diesen Jahren trafen auch der Bildhauer Döll dort ein sowie die Maler Franz Kobell, Mechau, Dies und Friedrich Müller, der sogenannte Teufelsmüller. Die Brüder Hackert, Christoph Unterberger und der Kunstfreund und

[1] Zauner wohnte 1777—78 mit Füger zusammen in Via Laurina, 1779—81 in Via Gregoriana. Noack, Deutsches Leben in Rom, S. 423. Das Studio der österreichischnn Pensionäre befand sich Via Sistina 72.

Cicerone Johann Reiffenstein hielten sich schon seit einigen Jahren dort auf. Von Franzosen waren David und der Direktor der französischen Akademie, Vien, 1775 eingetroffen. Tischbein, der 1779 nach Rom kam, gibt eine lebendige Schilderung des anregenden Verkehrs, den die Künstler untereinander pflogen.[1] «An Sonn- und Festtagen pflegten wir jüngeren Künstler je nachdem wir es verabredet hatten uns in dieser oder jener Gallerie oder auch wohl zu Spaziergängen nach Ruinen zu versammeln. Die Zahl muss nur nicht über 5 oder 6 sein. Steht man nun da vor einem Kunstwerke, so sind oft 6 verschiedene Meinungen darüber und es werden dann alle seine Verdienste und Fehler herausgehoben. Auf diese Art erwirbt man sich Kenntnis, der eine weiss immer mehr als der andere und man kann ja von jedem lernen, es mag richtig oder falsch sein.» Briefe Fügers erzählen auch von diesen gemeinschaftlichen Wanderungen und schildern die großen Eindrücke der Peterskirche, des Pantheons, besonders aber des Kolosseums, wo sie eine Mondnacht verbrachten.[2]

Die Hauptanziehung bildeten aber die Gemälde Raffaels im Vatikan sowie dessen Antikensammlung. Die Galleria delle statue Clemens XIV. war seit 1774 fertiggestellt, ebenso das Belvedere mit dem Laokoon und dem Apollo. Die großen Adelspaläste waren noch mit Antiken angefüllt, die Farnesische Sammlung kam erst Ende der achtziger Jahre nach Neapel, die Antiken der Villa Borghese, der Villa Albani standen noch unberührt. «Manch köstliches Werk stand verloren in verwachsenen Gärten und feuchten Grotten, in düsteren Höfen und staubigen Korridors verödeter Paläste.[3]

Zauners Tätigkeit im ersten Jahre seines Aufenthaltes bestand hauptsächlich darin, einige der besten Antiken teils zu kopieren, d. h. zu zeichnen, teils zu skizzieren, d. h. nachzumodellieren.[4] Bei Tischbein lesen wir, wie die Künstler unter den Bildwerken des Vatikans ihre Eindrücke sammeln.[5] «So betrachtete ich eine Statue nach der anderen und weilte bei der, welche mich am meisten anzog; bald in der Rotonde, wo die Musen um den Apoll standen, bald bei den Basreliefs. Es war für mich ein glücklicher Umstand, dass gerade jetzt das Museum gebauet wurde. Die Statuen waren zum Teil von ihren Plätzen genommen und standen so, dass ich sie von allen Seiten beschauen konnte. Ich setzte mich vor den Diskuswerfer, welcher eine schöne Form hat, zeichnete ihn auf ein grosses weisses Papier, blieb monatelang nur bei dieser einen Figur, mass ihre Teile und verglich ihre Form mit meiner Zeichnung; was mir nicht richtig schien, rieb ich wieder aus und bildete das Original so lange nach, bis ich endlich der Form ganz inne wurde. So nahm ich dieselbe Statue von allen Seiten und liess nicht ab, immer die nämliche Zeichnung zu verbessern; was ich den Abend nach tagelanger Arbeit für gut befunden hatte, untersuchte ich den anderen Morgen wieder mit frischem Auge und Geiste und verglich stets von neuem Kontur, Fläche und Masse mit dem Originale. Zu Hause zeichnete ich dann die Figur aus dem Gedächtnis und suchte auch diese, so oft ich

[1] Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Aus meinem Leben. Braunschweig 1861, Bd. 1, S. 183.

[2] Publiziert von Laban, Friedr. Heinr. Füger, S. 20, und von Ilg, Jahrb. der Kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. 18.

[3] Justi Winckelmann, Bd. 2, S. 304.

[4] Vgl. Zauners Brief vom 2. Juni 1779.

[5] a. a. O. S. 186. — Tischbeins Briefe aus Rom in Wielands Teutscher Merkur 1782, Bd. 2, S. 5, berichten: «Hier in Rom zeichnet man beständig nach Gyps und Marmor. Ich zeichne immer nach Statuen, und wenn ich nach hause komme, so probiere ich was ich gelernt habe, da hab ich ein grosses Tuch, wo ich die Figuren in Lebensgrösse aus dem Kopf aufzeichne. Darauf kömmt alles an dass man auswendig zeichnen lernet.»

sie wiedersah, immer mehr zu verbessern. — Selbst Trippel und Moro suchten ihre Studien so weit zur Vollkommenheit zu treiben, als sie nur konnten. Sie ruheten nicht, so lange sie noch etwas anderes daran zu arbeiten fanden, und fragten auch andere. — Raphael Mengs pflegte wohl zu sagen: ‚E scirocco'. Damit wollte er ausdrücken, wenn der Sirocco weht, alle Sehnen erschlafft, müde und träge macht, dann muss man die Antiken studieren. Was man an solchen Tagen von ihnen lernt, das bleibt im Kopfe sitzen. Wird dann in heiteren Tagen die Begeiste- rung geweckt, so lebt man von dem, was man in trüben Tagen erwarb.»

Nachdem die Pensionäre nun ein halbes Jahr die Antiken Roms studiert und sich die Kenntnis ihrer Formen angeeignet, hielten sie es für angemessen, ihrer Vorschrift ge- mäß nach Wien ein künstlerisches Werk als Beweis ihres Fleißes zu senden.

Zauner hatte den Apoll von Belvedere modelliert, Füger und Linder schickten Zeich- nungen nach Raffaels Fresken und Nigelli einen Abriß des Pantheons und das Modell eines «Verbesserungsentwurfes» des Schlosses Belvedere zu Wien. Anfangs Mai 1777 wurden die Werke abgesandt[1] und am 6. Juli berichtet Sperges an Kaunitz, daß die aus Rom angelangten vier Stücke der Pensionäre ausgepackt, «a riserva dell' Apollo del Vati- cano dal Zauner». Er klagt über die ungewöhnlich hohen Transportkosten[2] und beschwert sich über ein lächerliches Versehen der Zollbehörde, dessen Korrektur bezeichnend für Kaunitz' hohe Schätzung künstlerischer Arbeit ist.

Sperges berichtet: «Il secondo inconveniente e un sproposito solennissimo di questa do- gana. Qualunque de suoi subalterni abbia fatta la visita e la stima de' suriferiti pezzi è o ne- gligente nel suo offizio per non avervi meglio abbadato o un asino per aver creduto trovare fra i sudetti capi ‚Malereyen' del valore di f^ini 200 e ‚Kramerey' del prezzo di f^ini 25 come dice la Bolletta. Monumento vergognoso della Dogana, che pure si pretende si ben regolata in oggi.[3]

Kaunitz bemerkt sein Erstaunen über die hohen Spesen. Sperges solle sich zu dem Präsidenten der Zollbehörde begeben, «per spiegarsi amichevolmente da parte mia il ridi- colo della tassazione dei suoi commessi in dogana e il vergognoso delle espressioni del loro Bollettino trattandosi di produzioni d' arti liberali».

Die Arbeiten wurden sofort im Redoutensaal zur Schau gestellt, wo gerade eine Ausstellung der Akademie stattfand.[4]

Das Werk Zauners erhielt später in der Akademie dem Ratssaal gegenüber seinen Platz; es ist jetzt verschollen. Kaunitz war sehr befriedigt von den Fortschritten seiner Schützlinge und wies Sperges an, ihnen seine Anerkennung auszusprechen.[5]

Der daraufhin an die Pensionäre gesandte Brief (22. August 1777) lautet: «Ich habe die von den vier Pensionisten eingesandten Stücke als Proben ihres Fleisses und Fortganges

[1] Schreiben an Brunati vom 26. Juli 1777 Akad.-Archiv.

[2] Brunati erhielt eine Rüge, aus der hervorgeht, daß die Gipsstatue Zauners beschädigt angekommen, «La precauzione di ben custodirle anche fra tavole di enorme grossezza non ha potuto garantire la statuetta del Zauner arrivata qui colla testa ed un piede rotto.

[3] 6. Juli 1777 Akad.-Archiv.

[4] Im Wienerischen Diarium 1777, Nr. 50, ist die Ausstellung angekündigt. Dauer vom 25. Juni acht Tage lang, von 9—2 und von 4—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

[5] 30. Juli 1777 Akad.-Archiv.

empfangen und bin nicht weniger mit der Wahl ihrer Gegenstände als mit der Ausarbeitung selbst zufrieden.

Die zween Maler Herr Füger und Linder welche von den Vorzügen des grossen Raphaels überzeugt Zeichnungen nach desselben Freskogemälde unternommen und darin die stille Grösse seines Karakters und das Edle seiner Umrisse auszudrücken sich beflissen haben, konnten zum voraus sich meines Beyfalls versichert halten. Der Bildhauer Herr Zauner hätte zu seinem Modell nichts schwerers aber auch nichts besseres unter den Antiken als den Vatikanischen Apollo, das Bild der höchsten idealischen Schönheit in einem jugendlichen beschäftigten und durch die Gottheit erhabenen Leibe wählen können. So hat auch der Architekturzeichner H. Nigrelli in dem Abrisse des Pantheons seinen Geschmack an der antiken Bauart gleichwie sein Genie in der neuen durch einen Verbesserungsentwurf des K. K. Lustschlosses Belvedere zeigen wollen. Alle diese Bemühungen verdienen meine Zufriedenheit und lassen mich von den künftigen Arbeiten der vier Pensionisten welche sie nunmehr der Ordnung nach und zufolge der von mir ihnen mitgegebenen Vorschrift weiteres zu unternehmen und zu verfertigen haben, einen guten Erfolg hoffen. Zu diesem Ende wird ihr Zutritt in das Studio des Herrn Cavaliere Mengs und die auf allen Fall sich zu erbittende Anleitung eines so einsichtsvollen grossen Künstlers, welchen ich hierum eigens ersuche, nicht wenig beitragen können. Sie werden daher mittelst persönlicher Ueberreichung meines an denselben hier beigeschlossenen Schreibens und in anderweg seine Neigung insonderheit aber die zween Maler die öftermalige freye Besuchung seines Studio zu erhalten sich befleissen, können auch bey ihrem weiteren guten Fortgang in der Anwendung meiner Gewogenheit jederzeit versichert seyn.»[1]

Raphael Mengs war im Frühjahr 1777 aus Spanien nach Rom zurückgekehrt und hatte seine Rolle als künstlerisches Orakel Europas wieder aufgenommen. Schon am 15. Juli 1777 erzählt Füger in einem Schreiben an den Hofrat von Birkenstock[2] begeistert von Mengs, «der ihnen sein Haus gastfreundlich geöffnet und der seinen Rat mit vieler Bereitwilligkeit gibt; als ein durch die Wissenschaft gebildeter Künstler der mit philosophischen Scharfsinn die Kunst ausübt und als ein Mann von starkem natürlichen Verstande spricht er von der Kunst wie ein Orakel».

Birkenstock mag Fügers Brief Kaunitz gezeigt haben, jedenfalls hielt dieser es für angezeigt, den berühmten Propheten einer neuen Kunst für die österreichischen Pensionäre besonders wohlwollend zu stimmen. Kaunitz, dem die Schwächen des berühmten Malers bekannt waren, hatte Sperges ersucht, «scrivere una lettera di complimento al Cavaliere Mengs per recomandare questi miei quattro pensionari alla protezione di questo Raphaele del secolo la di cui vanità dalla mia Lett^{a} lusingata potrà forse impegnarlo a loro favore».[3]

Der in diesem Sinne abgesandte Brief lautet:

«Illmo Sig^{re}.

Nell autunno dell' anno scorso furono da me qui scelti e spediti a Roma in qualita di allievi pensionati dell' Imp^{le} Regia corte quattro giovani artisti cioè due pittori per nome Enrico Füger e Fran^{co} Linder uno scultore ch' è Fran^{co} Zauner e Amadeo Nigelli, disegnatore d' architettura. Si trovano egualmente da qualche tempo nella stessa qualità di Pensionari Pasquale Callio mandato da me, e quattro altri giovani pittori scelti da Milano che sono Gaetano de

[1] Akad.-Archiv.
[2] Publiziert von Ilg im Kunsthist. Jahrb. des Allerh. Kaiserhauses, Bd. 18.
[3] 30. Juli 1777 Akad.-Archiv.

Simoni, Cereda, Bellati e Schöpf. L' oggetto della loro missione a Roma sicome Vs. Illma puo ben imaginarsi è che mediante lo studio delle opere le piu eccelenti dell' Antichità e di quelle de piu celebri Artisti moderni si applichino a fare de' progressi nelle respettive arti che professano. Li primi saggi della loro applicazione mandati mi da i primi cinque e cosi pure dal Simoni e dal Schöpf mi hanno recato motivo di molta sodisfazione e mi fanno sperare che se avessero la sorte di poter vantarsi della protezione e superiore direzione del Raphaele del nostro secolo ch' io ammiro nella persona di Vs. Illma l' aspettativa delle loro riuscita potrebbe dirsi assicurata. Confidando io nella singulare umanita di Vs. Illma verso gli amatori non meno che li professori e scolari delle Arti del Disegno la qualle in Lei felicem^{te} è accopiata colla sua eccellenza nella Pittura mi rivolgo alla medesima con pregarla perche si compiaccia risguardare con parzialita i suddetti miei raccomandati e dirigerli ogni qual volta ricorrerano a Vs. Illma co' suoi avisi e consigli: Servira ad essi un tale favorevole risguardo se lo meritano per incoragiarli e per la regola del loro studio ed io unirò i sentimenti di riconoscenza a quelli che da lungo tempo per Lei nutrisco di sincera ammirazione e di perfetissima stima.»

Der eitle Mengs mag nun mit erhöhter Freigebigkeit bis zu seinem 1779 erfolgten Tode den vier Künstlern die Quellen seiner künstlerischen Weisheit erschlossen haben.[1]

[1] In «Winckelmann und sein Jahrhundert», herausgegeben von Goethe 1805, wird Mengs als Lehrer geschildert. «Als Lehrer empfahl Mengs seinen Schülern vor allem Fertigkeit des Auges und der Hand, er hielt es für Anfänger für nützlich, geometrische Figuren zu zeichnen. Mit denen, die schon weitergekommen waren, ließ er sich selten über höhere Theorien der Kunst oder auch Entwicklungen allgemeiner Grundsätze, welche den Künstler leiten sollen, ein, sondern berichtigte in ihren Arbeiten meistens bloß die begangenen Fehler gegen Anatomie, Verhältnisse, Charakter des Konturs. Er blieb auf diese Weise gewöhnlich innerhalb der Grenzen des Technischen und pflegte verschiedentlich zu äußern, die Erfindung hänge allein von einer gewissen Inspiration, einem zarten Gefühl und der Empfindung des Rechten und Guten ab.»

Kapitel III.

Der neue Stil.[1]

Raphael Mengs, der seiner Zeit als Begründer eines neuen, goldenen Zeitalters der Kunst erschien, ist zu seinen Lebzeiten ebenso maßlos als Künstler wie von der Nachwelt als magister artium überschätzt worden. Die von ihm überlieferten Kunstlehren haben aber deshalb große Bedeutung, weil sie der literarische Ausdruck einer künstlerischen Bewegung sind, deren Mitläufer er war.

Niemals hat ein ästhetisches System eine Kunst hervorgerufen,[2] die Schriften, die den Künstlern jener Zeit als Wegweiser erschienen, dünken uns nur Kulturdokumente, in welchen künstlerische Strömungen das Gepräge des Wortes erhalten, die vielleicht in seltenen Fällen schon vorhandene Richtlinien verstärkt haben.

Die Prinzipien der Kunst, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts siegreich wurden, haben schon während des 17. Jahrhunderts eine starke Strömung gebildet. Zumal in der französischen Kunst ist das Interesse für die Antike und die Schätzung Raffaels in dieser Zeit schon stark lebendig. Ihren künstlerischen Ausdruck fanden diese Tendenzen in einer strengeren Betonung der plastischen Form; die seit Bernini sich immer steigernde malerische Auflösung in den Schöpfungen der Bildhauerkunst hielt sich in Frankreich in bestimmten Grenzen, die Girardon, Coustou, Bouchardon u. a. zogen den Weg, auf dem später die europäische Plastik mitschritt und der im Empire ausläuft. In der französischen Malerei führt Nikolaus Poussin diese Richtung an, seine Kunstanschauung ist der ähnlich, die ein Jahrhundert später Winckelmann und Mengs aufgenommen haben.

Die künstlerische Überlegung dieser Vertreter eines zeichnerisch-plastischen Kunstempfindens geht darauf aus, das Verhältnis der Natur zum Ideal festzustellen.

Die Nachahmung der Natur gilt als Grundlage, jedoch soll die Natur nicht getreu nachgeahmt werden, sondern es soll eine Auslese stattfinden, nach einem Schönheitsideal, um dessen Formulierung Künstler und Theoretiker sich unablässig bemühten. Diese

[1] Wölfflin, Renaissance und Barock. München 1888; Alois Riegl, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1908; Riegl, Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini. Wien 1912. In diesem Abschnitt soll ganz summarisch im Hinblick auf die folgende Darstellung die Haupttendenz des Klassizismus gekennzeichnet werden, während den zahlreichen Nebenströmungen dieser Kunstperiode nicht nachgegangen ist.

[2] So auch Staufter-Bern: «. . . denn mit Worten fügt man der bildenden Kunst nichts zu, weder Gutes noch Böses. Das haben auch Winckelmann und Goethe erfahren . . .» Otto Brahm, Karl Stauffer-Bern, S. 280.

künstlerischen Tendenzen, die auf den Akademien gepflegt und fortgebildet wurden, liefen neben dem großen Strom der naturalistischen Barockkunst her, bis sie im Klassizismus allmählich sich siegreich durchsetzten.

Die Lehren Raphael Mengs' sind ein Niederschlag der Werke der Theoretiker aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, zumal der Franzosen sowie des Italieners Bellori, in dessen 1672 erschienenem Werk «Vite dei pittori scultori ed architetti moderni» der Klassizismus schon vorgebildet ist. Die Quintessenz auch der Lehren des Mengs bildete die Auseinandersetzung des Verhältnisses zwischen Natur und Ideal.[1] Die vollkommene Schönheit finde sich nie in der Natur, diese sei in ihren Hervorbringungen sehr vielen Zufällen unterworfen, welche das Entstehen einer Vollkommenheit verhinderten; dies gelte auch von dem Menschen als demjenigen Teile der Natur, worin die Schönheit am meisten sichtbar sei. Aber fast jeder Mensch besitze einige Teile, die mit der Nützlichkeit und Grundursache seiner Bildung übereinstimmten, d. h. schön seien. Es sei nun die Aufgabe der Kunst, die frei sei und Zufällen nicht unterworfen, die Natur an Schönheit zu übertreffen, indem sie aus dem ganzen Schauplatz der Natur das Schönste auswähle und die Schönheit des Ganzen aus den einzelnen auserlesenen Teilen zusammensetze. Diesen Weg, die Vollkommenheit und den guten Geschmack zu erreichen, hätten die Alten betreten, er sei der schwierigere, während die späteren Künstler nur in ihre Fußtapfen getreten seien, die drei großen Meister (Raffael, Correggio und Tizian) jedoch teils unmittelbar aus der Natur, teils aus den Werken anderer geschöpft, teils sich der Natur und Kunst zugleich bedient hätten. Der leichteste und für die Künstler der Gegenwart angemessenste Weg sei es nun, den guten Geschmack aus den Werken der Vergangenkeit zu lernen, in denen die Auswahl des Vollkommenen schon geschehen. Dem Schüler müsse die reinste Nahrung der Kunst zuerst vorgesetzt werden, d. h. er müsse die besten Werke der größten Meister studieren und auch in diesen nur das Vollkommene nachahmen, dann würde man ihn verhindern, Schlechtes zu sehen, würde ihn über die Meisterwerke mit Urteil denken lehren und ihn die Ursachen finden lassen, durch welche jene als vollkommen und den guten Geschmack befriedigend wirken. Für Mengs bildeten Raffaels Werke die höchste Grundlage des guten Geschmackes, daneben wählte er die Anmut Correggios, die Farbenglut Tizians und die Einfachheit der Antike[2] als Medien, durch welche er die Natur im veredelten Lichte sehen wollte.

Die Winckelmannschen Lehren, die im übrigen mit denen des Mengs übereinstimmten, betonten dagegen mehr das Vorbild der Antike. «Wenn der Künstler auf diesen Grund baut und sich durch die griechische Regel der Schönheit Hand und Sinne führen läßt, so ist er auf dem Wege, der ihn sicher zur Nachahmung der Natur führen wird. Die Begriffe des Ganzen, des Vollkommenen in der Natur des Altertums werden die Begriffe des Geteilten in unserer Natur bei ihm läutern und sinnlicher machen; er wird

[1] Anton Raphael Mengs' hinterlassene Werke, herausgegeben von M. C. F. Prange. Halle 1786, Bd. 2. «Betrachtungen über die Schönheit und den guten Geschmack in der Mahlerey.»

[2] A. R. Mengs, Betrachtungen über die drey Mahler Rafael Correggio und Titian und über die Alten.

bei der Entdeckung der Schönheit derselben diese mit dem vollkommen Schönen zu verbinden wissen, und durch Hilfe der ihm beständig gegenwärtigen erhabenen Formen wird er sich selbst eine Regel werden.[1]

Winckelmanns Schüler Hagedorn sagt noch prägnanter: «Die Antike soll uns lehren, die Natur wählen und die sogenannten idealischen Schönheiten zur Wirklichkeit bringen.»[2]

Die Winckelmann-Mengsschen Ideen von der Stilisierung der Natur im Sinne Raffaels und der Antike suchten nun in ihren Vorbildern vor allem die künstlerische Tendenz zu finden, welche dem Sehnen der Zeit am meisten entsprach. Es war die edle Einfalt und stille Größe, die Einfachheit und Schönheit in Ruhe, der sanfte Umriß. Demzufolge legten sie das Hauptgewicht auf das künstlerische Ausdrucksmittel, welches die Darstellung der begrenzten festen Form zu betonen geeignet ist, nämlich auf die Zeichnung, den edlen Kontur.

Die Zeichnung galt schon immer in den Schriften der Theoretiker als wichtigstes Ausdrucksmittel der Kunst. Der Begriff des disegno, wie ihn die Kunstgelehrten der Renaissance, besonders die vom Florentiner Kunstwollen ausgehenden Schriftsteller, weiter ausgesponnen, wirkte, zumal in den Schriften der Theoretiker des 17. Jahrhunderts, nach und die Unterscheidung der vier Elemente: Zeichnung, Komposition, Ausdruck und Kolorit, bei welcher der Zeichnung der erste, dem Kolorit der letzte Platz angewiesen, beherrschte den Lehrgang der Akademien. Bezeichnend nun für die Wirkungslosigkeit aller Kunsttheorien, wenn sie nur aus der Tradition und nicht aus dem Kunstwollen ihrer Zeit entspringen, ist die Stellung der Zeichnung in der Kunst des Barock. Der Barock, dessen Prinzip die Bewegung ist, mußte notwendigerweise die begrenzende Linie aufgeben und durch optisch wirkende Mittel, dem Modellieren in der Farbe und Komponieren mit Licht und Schatten, die taktische Linie ersetzen, während in der Theorie die Linie die Herrschaft behielt.

Nach der Mitte des 18. Jahrhunderts bereitete sich nun der gewaltige Umschwung in dem allgemeinen Kunstwollen vor, welcher in dem Stil endigte, der als Klassizismus

[1] Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.

[2] Fernow (Carstens Leben und Werke von K. L. Fernow, herausgegeben von H. Riegel, Hannover 1867, S. 77) gibt diesen Anschauungen folgenden Ausdruck: «Es gibt eigentlich nur zwei Wege, um zur Vollendung zu gelangen. Entweder die Kunst geht, wie in ihrer ursprünglichen Entwicklung der Fall ist von der treuen Nachbildung der individuellen Natur zur freien Nachbildung ihrer Gegenstände nach allgemeinen Gesetzen über und erhebt sich auf diese Weise endlich von der wirklichen Individualität zur idealischen. Oder die Kunst geht, wie in ihrer Periode der völligen Ausbildung der Fall ist, vom Ideale aus und steigt von der Höhe desselben zur Wirklichkeit herab, um diese durch das Ideal zu läutern und aus ihr eine neue Individualität für ihre Darstellung zu schöpfen. Noch ein dritter Weg ist durch Verbindung jener beiden möglich, indem der Künstler gleich anfangs in seinem Studium Ideal und Natur, Antike und Raffael, den man gewissermaßen als den Repräsentanten der Natur ansehen kann, zu vereinigen strebt. Diesen Weg schlagen gewöhnlich die Neueren ein, welche Antike, Raffael und Natur zugleich studieren. Aber aus diesen verschiedenen Stoffen ein organisches Ganzes zu schaffen, ist ein Problem, dessen glückliche Lösung nur dem Genie gelingt.»

bezeichnet wird, weil er der Nachwelt als eine Nachschöpfung der Kunst der Antike erschien. Das taktische Prinzip in der Kunst erlebt eine Wiederauferstehung, die Darstellung der begrenzten Form löst ihren Gegensatz, die Bewegung, das malerische Spiel des Lichts und Schattens, ab. Die Tiefenwirkung des Raumes weicht wieder der Fläche, die Auflösung des Regelmäßigen, die im Rokoko ihren Gipfel erreicht, wieder der zentralen Symmetrie. Das üppig wuchernde naturalistische Ornament, das die Grenzen des tektonischen Aufbaues verwischt, wandelt sich in streng stilisierte Zierate, die, sparsam verteilt, zur Betonung der Struktur verwandt werden. Nicht mehr um Masseneffekte handelt es sich, sondern um Darstellung einer begrenzten Zahl leicht übersichtlicher, faßbarer Figuren. Der unruhige, aufgeregte Affekt des Barock, der den Beschauer überwältigt und hinreißt, mit seinen ekstatischen Gestalten in ihren wie vom Sturmwind gepeitschten Gewändern, wird abgelöst von einer ruhigen Sentimentalität und einem sanften Umriß der Formen. Die Welt wurde nun reif, die Lehren von der Bedeutung der Linie und der Ruhe der Form aufzunehmen, das Kunstwollen hatte sich geändert und fand in Winckelmanns und Mengs' Idealen seine Absichten erfüllt. Wie schon oft in früheren Zeiten, meinte man auch jetzt, in der Antike das Vorbild zu besitzen, das in der höchsten Vollendung das gewählte Ideal wiedergebe. Gewisse Gruppen antiker Werke, die sich mit dem Geschmack der Gegenwart in Einklang befanden, wurden nachgeahmt, das Sehnen der Zeit glaubte in ihnen die Empfindungen verwirklicht, die ihr als höchste ethische Werte vorschwebten. Es hat sich jetzt die Erkenntnis Bahn gebrochen, daß auch die Kunst dieser Periode nicht in höherem Grade «antikisierend» ist wie die Schöpfungen vergangener Geschlechter, die sich der Formensprache der Alten als künstlerisches Ausdrucksmittel bedienten. Bis zur Renaissance hatten die Künstler in der Antike jene Beherrschung der Form gefunden, zu der sie sich aus eigener Kraft nicht hatten durchringen können. Sie lernten an den Vorbildern die nackte Figur bilden und, waren sie unfähig, ihren Absichten Gestaltung zu geben, so nahmen sie das Ganze oder die Teile, die ihnen dienlich waren, in ihre Werke auf. Mit dem Ende des 15. Jahrhunderts begann dann jene Epoche, welche von der Antike das Wesen des statuarischen Prinzips und die harmonisch-rhythmische Gliederung der Komposition übernahm, die dann in Raffaels Kunst ihre vollendete Gestaltung erhielt. Der Klassizismus fand in dem Streben dieser Künstler den verwandten Ausdruck, neben der Antike war es die Kunst der Hochrenaissance, die ihm als verehrungswürdiges Beispiel erschien. Im Laufe der Jahrhunderte hatten sich nun die Grundlagen verschoben, die einem Wiederaufbau der Formenwelt der Antike als Basis dienten. Als Erbe einer virtuosen Herrschaft über die Form bedurfte der Klassizismus keiner Lehrmeisterin wie die frühen Jahrhunderte, er kam nicht zu ihr wie die Künstler der Hochrenaissance, um die Fülle naturalistischer Beobachtungen, welche vergangene Zeiten gesammelt, zu einem einheitlichen Weltbilde ordnend zu gestalten, sondern er nahm sie sich zum Vorbild, um nach der höchsten Steigerung subjektivistischer Willkür das Gesetz streng plastischer Gestaltung und die Regeln symmetrischer Ordnung, die Harmonie der Proportionen und die befriedigende Ruhe der begrenzten Form wieder-

zufinden. Diese Umkehr zu einer anderen Kunstsprache erfolgte nun nicht jäh und plötzlich, sondern in organischer Entwicklung wandelten sich unter den Händen der Künstler die Werke im Sinne des wechselnden Kunstwollens, die in der Kunst der Vergangenheit wirkenden Kräfte blieben noch lange lebendig und drückten auch der sklavischsten Nachahmung der Antike ihren Stempel auf. Das Streben nach Bewegung und optischen Reizen wies noch zunächst der Auswahl der Werke die Richtung an, die der Zeit als nachahmungswürdige Ideale erschienen. In den bewegten Gestalten des Hellenismus und den durch die spätere römische Kunst verändert übermittelten Werken der hellenischen Antike sowie in den Schöpfungen des römischen Barock fand man sein eigenes Kunstwollen verkörpert. Der farnesische Herkules, die Venus Kallipygos, die sogenannte kauernde Venus, der Skythe mit dem Schleifstein, Antinous usw., Werke, die schon im 17. Jahrhundert viel kopiert wurden, erregen auch jetzt noch die Bewunderung und werden mit ihren barocken Ergänzungen eifrig studiert. Auch der geistige Gehalt des Klassizismus ist eine Weiterentwicklung im Barock wurzelnder Triebe. Die Emanzipation der Empfindung, die mit Michelangelo begonnen, hatte in der Kunst der folgenden Jahrhunderte ihre höchste Steigerung erfahren. Der Klassizismus behielt diesen starken Empfindungsgehalt bei, er äußert sich jedoch nicht mehr in gesteigertem Affekt, sondern in einer Vertiefung und Differenzierung des geistigen Elementes, der «Ausdruck», die «Bedeutung», die Wirkung seelischer Vorgänge in der menschlichen Erscheinung nehmen eine hervorragende Stelle in seinen Lehren ein. Im Frühklassizismus prägt sich diese psychische Wandlung in einer empfindsamen Sentimentalität aus, die in dem sentimentalen Pathos des Laokoon [1] und in den weichen schlankgliederigen Gestalten der praxitelischen Kunst ihre Vorbilder suchte, aus deren in zarten Übergängen modellierten Gesichtern mit dem verschleierten feuchten Blick man eine träumerische Sinnlichkeit herauslas; der spätere Klassizismus wandte sich dann gegen Ende des Jahrhunderts wieder einem stärkeren Gefühlspathos, der Darstellung des Heroischen und Erhabenen, zu. [2]

Zugleich mit diesen Bestrebungen nun, die zum Ziele hatten, die Kunst der Zeit nach dem Bilde vergangener Kunst zu gestalten, erwacht ein starkes Sehnen, der Natur sich auf neuen Wegen zu nähern. Das Streben nach einem scharf umgrenzten Umriß, nach Betonung der Struktur, brachte mit der Umbildung der künstlerischen Ausdrucksmittel eine grundlegende Wandlung in der Betrachtung und Wiedergabe des Naturvorbildes mit sich. Während im Barock die Neigung herrscht, die Einzelform zugunsten einer malerischen Gesamtwirkung zu vernachlässigen und auch in Studien, die sich

---

[1] Stauffer-Bern, a. a. O. S. 295, ... der Laokoon hat etwas Modernes, bewußt Sentimentalisches, das laokoonische sentimentale Pathos ist eine der guten griechischen Kunst völlig fremde Sache.

[2] Goethe, Winckelmann und sein Jahrhundert, S. 269. ... Man konnte (gegen Ende des Jahrhunderts) überhaupt bemerken, daß besonders bei den Künstlern das Große, Kräftige, zugleich aber auch das Naive, immer mehr galt, daher kam es denn, daß einige Antiken, z. B. Antinous von Belvedere, Apollino, Venus, die Ringer etc., welche vormals als kanonische Muster angesehen wurden, an ihrem Ruhm einbüßten, hingegen die Kolossen auf Monte Cavallo, die ludovisische Juno, überhaupt alle Werke von großem und hohem Stil, mehr geachtet wurden.

bemühen, das einzelne Objekt sorgfältig nachzubilden, vor allem das Spiel von Licht und Schatten auf der Oberfläche eine Wiedergabe erfährt, der Gegenstand jedoch nur in seiner Gesamtwirkung charakteristisch erfaßt wird, bemüht sich der Klassizismus wieder um das Wesen der Form und geht mit eindringender Mühe der Gliederung des Aufbaues, den zartesten Bildungen der belebten und unbelebten Natur nach. Das geschärfte Auge erblickt nunmehr das Einzelne, wo es früher nur die Gesamtheit umfaßte, und einer geübten Hand gelingen Kunstwerke, in deren liebevoller Durchbildung die scharfsichtige Kunst der alten Miniatoren wieder auflebt.[1]

Um das Jahr 1785 hatte sich die neue Kunst schon vollkommen durchgesetzt, ihren beredten Ausdruck fand sie in den Schriften der Künstler, die ihrem Haß gegen die vergangene Kunst nicht stark genug Ausdruck geben konnten. Beyers Aufforderung, die «Ketten des verdorbenen Geschmacks von sich zu werfen», vereinigt sich mit Albertollis Verachtung des «puerile gusto detto barocco» dieses «goffo stile».[2]

Ein drastisches Beispiel dieser tiefen Verachtung einer eben verflossenen großen Zeit bietet ein (wahrscheinlich von Sperges verfaßtes) Gutachten der Wiener Akademie über die Errichtung eines Monumentes auf der Moldaubrücke in Prag (vom 12. März 1787), darin es heißt: «. . . diese Statuen (nämlich die Brückenstatuen in Prag) sind, von Seite der Kunst betrachtet, ein allzusehr ins Auge fallendes Monument des damaligen äußerst elenden Geschmackes und der Bigoterie die zu selbiger Zeit in Böhmen geherrschet hat . . . gewiss Prag würde nichts an seiner Zierde verlieren, wenn die Brücke dieser ihre gothische und majestätische Bauart ganz verstellenden Statuen entlediget würde. Soviel ist gewiss, dass zwischen so vielen Bildsäulen nichts als ein Monument von edler Simplizität . . . sich erheben soll.»[3]

[1] Es entstehen zahlreiche, peinlich genau ausgeführte Studien nach einzelnen Pflanzen, Insekten, Muscheln etc. Die Blüte des Miniaturporträts beginnt.

[2] Giocondo Albertolli, Alcune decorazione di nobili sale ed altri ornamenti. Milano 1787. Albertolli datiert den Beginn des Klassizismus in Mailand mit dem Bau des Palazzo Reale, dessen Salone 1776 fertig wurde. «Questo fu il primo esemplare di buon gusto vedutosi in Milano dopo la decadenza.» Eine Villa des Erzherzogs Ferdinand in Monza, einige Jahre vorher in klassizistischem Geschmack erbaut, wäre maßgebend fur den Geschmack der Vornehmen in der Lombardei geworden. — In Süddeutschland hielt der Klassizismus nicht viel später seinen Einzug. Von einer Reihe dekorierter Epitaphe in der Peterskirche in Bruchsal — anscheinend aus einer Werkstatt — zeigt der aus dem Jahre 1778 (Grabstein von Euler) noch ganz den Stil des Rokoko, der nächste aus dem Jahre 1785 (von Buchenberg) ist schon stark klassizistisch.

[3] Akad.-Archiv.

Kapitel IV.

Römische Arbeiten.

In dem von den neuen Ideen erfüllten Kreise der römischen Künstler nun machte auch die Kunst Zauners jene Wandlung durch, die ihn immer mehr von der malerischen Bewegung, die sein Schönbrunner Werk noch aufwies, fort zur geschlossenen strengen Linie und plastischen Ruhe führte.

Der Einfluß Alexander Trippels ist es vornehmlich, der für seine künstlerische Entwicklung maßgebend wurde.

Trippel, 1744 in Schaffhausen geboren, von seinem zehnten Jahre an in London aufgewachsen, hatte ebenso wie Zauner hart mit der Not des Lebens zu kämpfen gehabt. Von 1761—71 hatte er die Akademie in Kopenhagen besucht, wo Saly, ein Schüler Coustous, Direktor war, der in diesen Jahren sein streng klassizierendes Denkmal Friedrichs V. von Dänemark schuf. Seinen Unterhalt dort hatte er als Steinmetz bei den Bildhauern verdient, war dann wieder kurze Zeit nach London und von dort nach Paris gegangen, wo er dreieinhalb Jahre lebte. Ungefähr gleichzeitig mit Zauner — Oktober 1776 — in Rom angekommen, hatte er unter harten Entbehrungen den ersten Winter in Rom zugebracht. Im Frühjahr mietete er ein Studio und gründete eine Privatakademie.[1] Derartige Privatakademien verdankten ihre Entstehung dem Bedürfnis der Künstler nach intimerem Ideenaustausch und gegenseitiger Kritik. Zauner wurde Mitglied dieser Akademie, der noch Füger, Grandjean, Mechau[2] und Kobell[3] und vom Januar 1780 an auch Johann Heinrich Tischbein angehörten.

Tischbein verdanken wir die Schilderung der Tätigkeit Zauners in der Trippelschen Akademie. In seinen Lebenserinnerungen erzählt er (S. 183): «Sehr unterrichtend ist das Zeichnen in den Privatakademien, wo ausgesuchte Künstler unter sich nach lebenden Modellen zeichnen und bossieren. Da eine solche Gesellschaft nicht gross ist, so wird häufig Konversation gehalten über diesen oder jenen Zweig der Kunst, oft über den Akt selbst. In grossen öffentlichen Akademien darf nicht gesprochen werden; dagegen aber hat man einen Ersatz, dasselbe Modell viele Male von geschickten Zeichnern zu sehen. Eine solche Privatakademie besuchte ich: sie hiess die Trippelsche. Ausser Trippel waren Zauner, Füger, Grandjean, Mechau, Kobel u. a. Mitglieder. Am 7. Januar 1780 zeichnete ich hier die erste Figur — solcher kleinen Akademien bestanden damals zehn in Rom: bei Battoni, l'Albruzzi, Bergler usw., die unserige war auf Trinità di Monti in einem Zimmer, wo La Fage die Wände mit

[1] Vogler, Der Bildhauer Alexander Trippel. Schaffhausen 1893.
[2] Jak. Wilh. Mechau, geb. 1745 in Leipzig, Landschaftsmaler, von 1776 an in Rom.
[3] Franz Kobell, geb. 1749 in Mannheim, Landschafter, von 1776 an in Rom.

Bacchanalien bemalt hatte; doch hielten wir es für einen Verdienst, diese Figuren aus der Welt zu schaffen,[1] aber mit Bedauern sahen wir jeden Sonnabend Trippel und Zauner ihre mit so vielem Fleisse modellierten Figuren zusammenwerfen, um den Ton wieder für die Arbeiten der nächsten Woche zu benutzen.»

Trippel war ein fanatischer Anhänger des Studiums der Antike, die barocken Ele= mente der damals so beliebten Eklektiker waren seinem klassizistischen Empfinden zu= wider, nur Raffael und in etwa auch Michelangelo ließ er gelten. Als Tischbein ihm Zeichnungen nach Guido Reni und Domenichino zeigte und «freudigen Beifall» zu er= halten hoffte, verwies er ihm statt dessen nach Bildern zu arbeiten, und sagte: «Diese un= nützen Sachen bringen nicht weiter. Da wir das Vollkommene in den Werken der Griechen haben, warum verliert man sich denn und verliert Zeit mit den unvollkommenen Bildern, die voll von Mängeln sind. Höchstens soll man nach Raffaels ausdrucksvollen Charakterköpfen und Gruppen zeichnen, weil der die Figuren gut gestellt hat; auch beim Michelangelo studieren, weil der seine Figuren gut zeichnet und die einzelnen Teile bestimmt ausführt; die Haupt= aufmerksamkeit aber muß man auf die griechischen Statuen wenden und diese mit allem Fleiße nachzeichnen, damit man das Ebenmaß und die schöne Form lerne, und dann muß man kom= ponieren nach der Natur. Geben Sie acht, wenn Sie über die Straße gehen: da sehen Sie die Frau mit den Kindern vor der Tür sitzen und hören sie sprechen. Dann zeichnen Sie die Gruppe mit dem Ausdrucke der Gesichter!»[2]

Trippel selbst war sehr produktiv; in diesen Jahren modellierte er eine Allegorie: Vaterland, Redlichkeit und Freundschaft und Werke nach antiken Vorwürfen, wie eine Bacchantin (1778 in Marmor vollendet), Diana im Begriff auf die Niobiden zu schießen, Apollo als Besieger des Marsyas usw. Von seinen Jugendwerken ist wenig erhalten, eine Vestalin aus dem Jahre 1781 im Schloßgarten zu Pillnitz zeigt eine anmutvolle Ruhe, seine späteren Werke, wie das Denkmal Schwarzenbergs in Wittingau,[3] das Czernichew= denkmal in Jaropolz, weisen die weiche Zierlichkeit auf, die vielen Werken der franzö= sischen Plastik jener Zeit eigen ist, unter deren Einfluß ihn seine Lehr= und Wanderjahre gebracht hatten. Neben dem steten Hinweis auf die Antike selbst verdankt Zauner seiner Kunst die Kenntnis der französischen Umwertung der klassischen Werke, die das Charaktervolle und Bestimmte der griechischen Skulptur zu einer gefälligen Grazie ab= schwächte und alle Formen flüssiger und runder gestaltete. Die weiche Schlankheit der unbekleideten Körper und das zierliche Gefältel der Gewänder der Zaunerschen Werke leiten ihren Ursprung nicht nur von der Plastik Rafael Donners, sondern auch von der antikisierenden Kunst Frankreichs her.

Trippel wird als hervorragender Marmorarbeiter und Techniker gerühmt,[4] Fertig= keiten, die er sich wahrscheinlich als Steinmetz in Kopenhagen erworben. Zauner mag

[1] Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke usw.: «La Fage, der große Zeichner, hat den Geschmack der Alten nicht erreichen können. Alles ist in Bewegung in seinen Werken und man wird in der Betrachtung derselben geteilt und zerstreut wie in einer Gesellschaft, wo alle Personen zugleich reden wollen.»

[2] Tischbein a. a. O., S. 184.

[3] Beide abgebildet bei Vogler a. a. O.

[4] Sogar von seinem scharfen Kritiker Schadow. Friedländer, Gottfried Schadow, Stuttgart 1890, S. 4.

bei ihm seine Fähigkeiten in der Behandlung des Steines noch vollkommener ausgebildet haben.

Zunächst verfertigte er noch einige große Kopien nach Antiken, und zwar nach denen der Farnesischen Sammlung. Der Herkules Farnese und die Flora Farnese wurden im Sommer 1778 nach Wien gesandt.[1] Ein Begleitschreiben Hrczans[2] rühmt Zauner, «der hier vielen Beifall gefunden, er ist eines unermüdeten Fleisses und wendet jene Stunden welche ihm vom Modellieren übrig bleiben, auf das Zeichnen an. Denn dieses ihm gleich wie den zwei ersteren fehlt. Mengs und Maron sind der Meinung, dass zu ihrer (sc. der Pensionäre) Aufnahme sehr viel beitragen möchte, ihnen die Zeit zum künftigen Probestück zu verlängern, damit sie anstatt diese mit eigener Erfindung zuzubringen, sie der Zeichnung zu widmen möchten».

Auch Füger als Wortführer der drei anderen richtet ein dringendes Gesuch um Verlängerung des Aufenthaltes nach Wien.[3]

Als sich nun auch das dritte Jahr ihres Aufenthaltes seinem Ende zuneigte, wiederholte sich das alte Spiel. Wieder wandten sich die drei an den Kardinal Hrczan, der sich gutmütig bei Kaunitz abermals für die Pensionäre verwendet, ihnen noch ein weiteres Jahr des Bleibens in Rom zu gewähren.[4] Seinem Berichte lag ein Schreiben Zauners folgenden Inhaltes bei:[5] Er bittet zunächst um Belassung eines weiteren vierten Jahres in Rom, «ohnerachtet derjenigen Fertigkeit die ich in den mechanischen Theilen der Bildhauerei bereits nach Rom mitbrachte, so könnte ich doch wegen der in der Natur der Bildhauerei selbst liegenden Langsamkeit der Ausführung mit allem Fleisse nicht so viel zu Wege bringen, dass mir nicht noch mehrere wesentliche Theile zu bearbeiten übrig bleiben, welche man von dem fertigen Bildhauer verlanget. Das erste Jahr beschäftigte ich mich damit, einige der besten Antiken theils zu copieren theils zu scizziren, das zweite wendete ich zur Composition an und im dritten wollte ich einen Anspruch machen, ob ich in dem Stil der Antiken selbst eine Figur in Marmor ausarbeiten könnte, denn dieses ist eigentlich der vorzüglichste und grösste Nutzen, den der in Rom arbeitende Bildhauer hat, dass er den meisterhaftesten Meisel der Griechen an den Originalen sehen und nachahmen kan, von dem er nicht mehr im stande ist auch von den Besten Abgüssen zu urteilen, die man an entfernten Orten von den Antiken hat.

Wenn ich Figuren von eigener Erfindung an dem Ort mache, wo ich stets die vollkomenste Werke von Ausführung vor Augen habe und sie bei jedem Theile als einen untrüglichen Gesetzgeber um Rat fragen kann, so müssen sie natürlich mehr von jenem Geiste belebt werden, von dem ich bei dem Anblick meiner grossen Urbilder durchdrungen war, als wenn ich sie bloss nach den allgemeinen praktischen Regeln der Bildhauerei oder nach dem unbestimmten Eindruck, den die Ausführung an den Antiken in meinem Gedächtnis zurückgelassen, verfertigen solte. Ohne mehr zu sagen, so berufe ich mich auf die erleuchtete Einsicht Euer hochfürstlichen Durchlaucht und auf den Zeitpunkt in dem ich das Glück haben werde höchst Denenselben die jetzt unter Händen habende Figur, die die Muse der Geschichte vorstellet, unter Augen stellen zu können. Sie wird Euer hochfürstlichen Durchlaucht zum Beweise

[1] Mit dem Apoll von Belvedere in einem Saale, der dem Ratssaale der Akademie gegenüberlag, aufgestellt. Freddy Descriz, di Vienna, S. 376.

[2] September 1778 Akad.-Archiv.

[3] 10. September 1778 Akad.-Archiv.

[4] 12. Juni 1779 Akad.-Archiv.

[5] 2. Juni 1779 (nicht eigenhändig) Akad.-Archiv.

dienen, dass ich nie höchstdero Geschmack und Anweisung aus dem Gesicht verloren, sondern stets bemühet bin, der Antike als dem einzigen Weg zum wahren Schönen zu folgen».

Er bittet nochmals um Gewährung seines Wunsches, den er gewiss nicht aus Neigung zur Bequemlichkeit hege.

Kaunitz, toleranter als bei den früheren Pensionären, gewährte das vierte Jahr auch noch [1] und Zauner vollendete jetzt sein erstes größeres Werk «von eigener Erfindung im Stile der Antiken».



Fig. 10. «Klio» von Zauner.

Das in karrarischem Marmor gearbeitete, 87 cm hohe Werk «stellet in einer sitzenden Figur die Muse der Geschichte vor, welche den Namen Maria Theresia auf einen Schild schreibt und eine Larve unter den Füßen, daneben aber ihre Attribute liegend hat».[2] (Fig. 10).

Das Vorbild ist die bekannte Statue im Vatikan. (Fig. 11). Zauner hält sich noch eng an das antike Beispiel, die «eigene Erfindung» beschränkt sich darauf, daß er dem Oberkörper der Gestalt eine starke Drehung gibt, die Haltung des linken Armes verändert sowie das Gewand etwas anders gruppiert. Die Attribute sind anderen Antiken entlehnt. Es drückt sich in dieser recht sklavischen Nachbildung noch eine künstlerische Unfreiheit aus, die sowohl bei Anfängern als bei schwächeren oder flüchtiger arbeitenden Künstlern jener Epoche sich häufig feststellen läßt. Man kopierte die antiken Vorbilder getreu in ihren Hauptteilen und stempelte sie durch leichte Veränderung der Haltung und des Beiwerks zu neuen Schöpfungen.[3] Die Abweichungen der Zaunerschen Figur von ihrem antiken Vorbild sind höchst bezeichnend für den barocken Zug, der noch in seinem Empfinden geblieben war. Er hat die Frontalität der Antike in einen

[1] Schreiben an Hrczan vom 6. Juli 1779 und Antwort desselben, daß Füger und Zauner noch ein Jahr in Rom verbleiben, Linder und Nigelli schon nach einem halben Jahr nach Wien zurückkehren. Akad.-Archiv.

[2] Bericht von Sperges an Kaunitz vom 28. März 1780.

[3] Ein Beispiel ist Beyers Harpagon in der Wiener Akademie (Abbildg. S. 2), eine veränderte Kopie des antiken Peribotus. Wie wenig Gewicht man damals auf Originalität der Erfindung legte, beweist ein Brief Beyers an den Bildhauer Verschaffelt in Mannheim mit der Bitte, ihm doch einige Abgüsse nach Antiken zu senden, er brauche sie notwendig, «da ich viele collosalische Gruppen und Statuen mit jungen Leuten die in grossen keine Uebung haben, herstellen muss, auch die Zeit nicht erlaubet, grosse Modelle zu machen» (Schönbrunn, 13. März 1777 Akad.-Archiv).

bewegten Kontrapost verwandelt, die Silhouette ist weniger geschlossen, das Gewand fällt weicher und in zierlicherem Gefältel. Die ganze Gestalt besitzt nicht die charaktervolle Hoheit der vatikanischen Statue, sondern eine gefällige weiche Anmut, nicht unähnlich dem Ideal, das die französische Kunst in der Antike suchte. Das Werk ist, besonders was die Gewandpartien betrifft, mit großem technischen Geschick gearbeitet, lebendig in den Formen des Körpers, eine reizvolle, jedoch nicht bedeutende Leistung.



Fig. 11. «Klio.» Antike im Vatikan.

Im Frühjahr 1780 ist die Figur fertig und wird mit den Arbeiten der anderen Pensionäre durch Brunati abgesandt.[1] Die «Klio», welche mit ihrer Inschrift in etwas naiver Art der Kaiserin eine Schmeichelei darbrachte, muß Kaunitz' großen Beifall erhalten haben, denn sie befand sich später in seiner Sammlung, entweder als Geschenk des Hofes oder durch eigene Erwerbung.[2]

Zauner benutzte bei der Absendung die Gelegenheit, sich für eine Anstellung an der Akademie empfehlend in Erinnerung zu bringen. Kaunitz antwortete nicht unfreundlich, jedoch noch zurückhaltend:

«Lieber Herr Zauner! Ich habe aus desselben Schreiben sein Verlangen zur Anstellung in einem Amte bey der hiesigen Akademie ersehen; bey günstiger Gelegenheit werde ich auch auf selbiges bedacht seyn, in der gesicherten Hoffnung, dass desselbigen bisheriger Fortgang in der Kunst meiner Erwartung entsprechen und sein auf dem Wege von Rom nach hier befindliches Probestück solches bewähren werde. Indessen versichere ich den Herrn Zauner, dass ich zu angenehmen Erweisungen stets bin desselben gutwilliger Kaunitz. Wien 22. May. 1780.

Zauner mag zufrieden gewesen sein, seinen Aufenthalt in Rom noch eine Zeitlang ausdehnen zu können, denn das Leben der Künstler in Rom war anregend und, wenn sie, wie die Pensionäre, mit Mitteln versehen waren, von sorgloser Unbekümmertheit. Zahlreiche Schilderungen aus Briefen und Lebenserinnerungen der Künstler und Kunstfreunde haben ein lebendiges Bild davon zurückgelassen. Die Angehörigen der verschiedenen Nationen standen miteinander in regem Verkehr. Der engere Freundeskreis Zauners bestand zunächst aus seinem Busenfreund Füger, dann seinen Tiroler Landsleuten

[1] Sperges' Bericht an Kaunitz vom 28. März 1780. Am 3. Mai 1780 werden dem Spediteur dal Prato in Rom 9 Scudi 9½ Bajocchi für die Sendung und Verpackung zweier großer Kisten an den Wiener Handelsmann Eggersdorfer angewiesen.

[2] Nagler, Künstlerlexikon.

Josef Schöpf, einem Stipendiaten der Mailänder Akademie, den beiden Unterberger, den Bildhauern Peter Ramoser und Franz Gaßler, ferner dem Salzburger Maler Andreas Nesselthaler, dem Deutschen Philipp Hackert [1] sowie dem Maler Friedrich Müller, dessen stürmisches und bizarres Wesen besonders auf Füger eine große Anziehungskraft ausübten. In einem Brief Fügers, an seinen Lehrer Guibal gerichtet,[2] der begeistert für Müller in einem seiner vielen Konflikte Partei ergreift, klingt ein Widerhall jener Kämpfe wieder, die damals schon die starke und eigenartige Persönlichkeit Müllers entbrennen ließ. Ein Gönner Zauners war auch der Maler Pompeo Battoni, an den Kaunitz die Pensionäre ausdrücklich gewiesen; Battoni war in Rom neben Mengs die bedeutendste künstlerische Persönlichkeit. Seine Beziehungen zum österreichischen Hofe [3] mußten ihn den österreichischen Pensionären besonders geneigt stimmen, jedoch war sein künstlerisches Wirken, das noch einen guten Teil der koloristischen Qualitäten der Barockmalerei bewahrte, für die Maler bedeutungsvoller als für einen Bildhauer wie Zauner.

Zauners Werk aus dem letzten Jahr seines römischen Aufenthaltes ist verschollen. Er sandte am Schluß des Jahres 1780 wieder eine Statue nach Wien, wahrscheinlich den in den Annalen erwähnten «Die Andromeda befreienden Perseus, zwei Schuh hoch».[4]

[1] In einem Brief Hackerts an Füger aus Caserta vom 25. November 1783 läßt Hackert Zauner herzlich grüßen (Handschriftensammlung der Hofbibliothek).

[2] In den «Materialien zu einer Biographie Fügers» aus dem Nachlaß von Ferdinand Raab (Handschr. in der Bibliothek der Wiener Akademie).

[3] Seine Porträts der kaiserlichen Familie sind bekannt. Gelegentlich der Sendung einiger Miniaturporträts von Mitgliedern des Kaiserhauses bemerkt die Kaiserin zu Kaunitz (31. Dezember 1772): «Je suis tres sensible a cette attentión, de batony qui me fait un vrais plaisir contenant tout ce qui m'est été le plus cher [et de precieux] . . . . vous m'aiderois à lui répondre et à lui faire un present convenable.»

[4] Am 25. Januar 1781 berichtet Sperges, «dass das Modell der kleinen Zaunerschen Statue durch den Neapolitaner Fuhrmann Diana gebracht worden». Akad.-Archiv.

Kapitel V.

Rückkehr nach Wien. Das akademische Amt.

Im Frühjahr 1781 kam der Gesandte Österreichs in Neapel, Graf Lamberg, der berühmte Kunstfreund, nach Rom. Durch Hrczan lernte er Füger und Zauner kennen und erweckte in ihnen den Wunsch, nach Neapel zu gehen «und da die entdeckten Altertümer zu sehen». Hrczan befürwortete ihre Bitte bei Kaunitz warm, «da die zween geschickte und fleissige Männer seien».[1] Die Erlaubnis traf ein,[2] zugleich mit ihr die Mitteilung von Ereignissen, die für Zauner es wünschenswert machten, auf die Reise nach Neapel zu verzichten und nach Wien zurückzukehren.

Der Professor der Bildhauerkunst an der Akademie, Hagenauer, der 1774 an Schletterers Stelle getreten, war 1779 zum Direktor der Erzverschneiderschule ernannt worden, hatte aber zunächst seine Professur der Bildhauerei beibehalten.[3] Die Vereinigung beider Ämter mußte sich für die Dauer als unhaltbar erweisen, es wurde daher beschlossen, Hagenauer seines Postens an der Bildhauerschule zu entheben und für die Wiederbesetzung der Stelle einen Wettbewerb auszuschreiben. Als Zauner davon Kenntnis erhielt, begab er sich zu Hrczan und bat ihn um ein empfehlendes Schreiben an Kaunitz. Hrczan sandte einen Bericht an den Kanzler, daß Zauner sich empfehlen lasse für die erledigte Bildhauerstelle, «welches ich umso bereitwilliger vollziehe, als er sich durch sein bestes Verhalten und unermüdeten Fleiss dessen würdig zu machen trachtet».[4] Zauner selbst hielt es für nötig, an Kaunitz persönlich eine eindringliche Bitte um die Verleihung dieser Stelle zu richten. Sein Schreiben (vom 14. Juli 1781)[5] lautet:

«Auf die erhaltene nachricht, dass Euer Hochfürstliche Durchlauchten Gnädigst befohlen haben wegen der bey der Kaiserl. Königl. Akademie erledigte Professor Stelle einen Concors zu halten, nehme ich mir die freyheit Euer hochfürstliche Durchlauchten mich zu füssen zu legen und auf die mir schon Gnädigst gegebene gute Hofnung Euer Hochfürstlichen Durchlaucht möchtigsten schutzes und Gnädigste Protecion noch mahlen unterthönigst anflehen: den ohne den höchsten schutz beförchte ich als ein abwessender von den Mitgliedern der Akademie bei der Wahl der vorzuschlagenden Personen diesser stelle Vergessen zu werden, die ich mir niemahls auss neugung zur unthätigen bequemlichkeit sondern in der Absicht wünschte, weil sie mich bei meiner Zurugkunft von der nothwendigkeit alle und jede gemeine arbeiten anzunehmen befreien würde; wobei ich weder meine mir erworbenen Köntnissen zeigen noch auch

[1] Bericht Hrczans an Kaunitz vom 28. März 1781 (Staatsarchiv Wien).

[2] 28. Mai 1781.

[3] Lützow, a. a. O. S. 66.

[4] 28. Mai 1781 Staatsarchiv.

[5] Staatsarchiv.

Euer hochfürstliche Durchlaucht meinem Gnädigsten Protektor diejenige Ehre machen könte, die ich Hochdemselben schuldig bin und die stets der vornehmste Entzweck meines fleisses gewesen ist. finden es Euer Hochfürstliche Durchlaucht für gut, dass ich bei dem Concors gegenwerthig bin, so werde ich eilen, mich Höchstdenenselben sogleich zu füssen zu legen, ich getraue mir aber nicht vor mich zu thuen, weil ich nicht gewiss weiss, ob ich darinen denen Absichten gemäss handeln würde, die Hochstdieselben mit mir haben.»

Kaunitz, der anscheinend im Stillen Zauner schon diese Stelle zugedacht, bemerkte zunächst bei der Vorlage der Briefe des Kardinals und Zauners: «Es bleibt dieserwegen bey meiner Entschliessung, allein ebendeswegen ist dem Zauner anzubefehlen, dass er seine Rückreise nicht länger als unumgänglich nötig zu verzögern habe.»

Zauner machte sich nun, mit dem üblichen Reisegeld von 25 Zechinen versehen, eilfertig auf den Heimweg. Füger begleitete ihn nicht, sondern ging nach Neapel, da er durch Vermittlung des Grafen Lamberg vom dortigen Hofe den Auftrag erhalten hatte, im Schlosse zu Caserta die Bibliothek auszumalen.

Zauner langte im Oktober 1781 in Wien an und meldete sich bei Sperges, da er die Entscheidung über die Besetzung der Professur erwartete.

Sperges berichtet dem Fürsten die Ankunft Zauners (23. Oktober 1781) und fragt an, «ob es [Kaunitz] . . . . gefällig sein wird, wegen Wiederbesetzung der Professorstelle in der Bildhauerey den Konkurs mittelst einer von der Akademie zu bestimmenden Aufgabe wirklich vornehmen zu lassen oder aber die von dem Zauner zu Rom verfertigten Probstücke mittelst ihrer neuen Beurtheilung geltend zu machen. Das Erstere ist ordnungsmässig, allein man ist niemals sicher, ob die Mitbewerber sich in der Erfindung und Ausarbeitung von anderen nicht helfen lassen: auch in der Beurtheilung der Wettarbeiten gibt es allezeit kleine Intriguen». Kaunitz bemerkt dazu am Rande: «Ich bin allerdings mit Ihnen der Meinung, dass der zweyte Weg dem ersten vorzuziehen sey da allhier niemand, den Hagenauer ausgenommen, welcher diese Professur bereits selbst abgelegt hat, mit dem Zauner zu concouriren im Stande ist».

Trotz dieses günstigen Bescheides wurde aber die endgültige Erledigung noch hinausgeschoben.

Wenn eine Professur an der Akademie frei wurde, so entspann sich gewöhnlich ein heftiger Kampf um den begehrten Posten, dessen karge Besoldung — gewöhnlich 600 fl. — die Künstler wenigstens der ärgsten Nöte eines vom Zufall abhängigen Daseins enthob und ihnen im Alter eine Pension gewährte. Ehe Hagenauer die Professur erhielt, suchten ihm ein Bildhauer Jakob Müller und besonders Beyer[1] den Platz streitig zu machen. Als er jetzt gehen wollte, drängten sich die Bewerber um seine Stelle noch heftiger. Die Nebenbuhler Zauners waren wiederum der alte Beyer,[2] dann Johann Georg Dorfmeister,[3] Johann Martin Fischer[4] und Franz Zacherle.[5] Sogar die Nationalitätenfrage spielte eine Rolle. Als sich die Entscheidung noch immer verzögerte, reichten die Schüler

[1] Kaunitz' Bericht an den Kaiser vom 5. Dezember 1774 Akad.-Archiv.

[2] Gesuch Beyers vom 17. Juni 1781 Akad.-Archiv.

[3] Gesuch vom 19. Februar 1782 Akad.-Archiv.

[4] Gesuch vom 19. Februar 1782 Akad.-Archiv.

[5] Zacherles Gesuch vom 4. September 1782 («an den hochlöblichen Rath der gebildeten Künsten (!)»), Akad.-Archiv. Er war einer der Gehilfen Beyers bei dessen Schönbrunner Arbeiten.

der Bildhauer- und Erzverschneiderschule ein Gesuch direkt an den Kaiser ein (1. Juli 1782) um Verleihung der Professur an Martin Fischer, der wegen seines freundlichen Wesens bei den jüngeren Schülern beliebter war als der etwas steife und zugeknöpfte Zauner. In dem Gesuch wird besonders gegen die angeblich geplante Anstellung eines gewissen Schiraki Widerspruch erhoben, der nicht nur als Künstler minderwertig sei, sondern dazu ein Welscher. Dieser letztere Umstand wird auch in einem zweiten Gesuch Dorfmeisters, ebenfalls an den Kaiser persönlich (16. August 1782), tadelnd hervorgehoben; Dorfmeister sendet zugleich ein Schreiben eines anonymen Kunstfreundes mit ein, in welchem ihm dieser seine Meisterschaft attestiert und befürwortet, «dass Dorfmeister oder auch Zauner und Fischer einem Fremden vorgezogen werden möchten».

Zauner war indessen durch die lange Wartezeit in bittere Not gekommen.

Um der quälenden Ungewißheit über seine Lage ein Ende zu machen, richtete er an Kaunitz eine «Unterthänigste Bittschrift um gnädigste Ernennung der Professor Stelle in der Bildhauer-Kunst» (24. Februar 1782).[1]

«Euer Hochfürstliche Durchlaucht gnädigsten Schutze bin ich das Glück schuldig, als k. k. pensionär in dem Haupt Sitze der bildenden Künste die erwünschte Gelegenheit gefunden zu haben, Augen, Hand und Geschmack zu üben, und Kenntnisse und fertigkeit im Grossen und im Schoenen der Bildhauer Kunst zu erwerben. Nach meiner zuruckberufung könnte mir nichts tröstlicher seyn, als durch meine nach allen Kräften angespannte Anwendung Höchst Dero Gerechte Erwartung erfüllt und mich der fortdauernden huldreichsten Gesinnungen würdig gemacht zu haben.

Gnädigster Fürst und Herr! Dieses mein sehnlichstes Verlangen flösset mir bey der dermalligen Besetzung der erledigten Stelle in der Bildhauer Kunst bey der höchst dero Leitung und Schutze untergegebenen K. K. Akademie die ehrerbietigste Freyheit ein, Euer Hochfürstliche Durchlaucht in Unterthänigkeit zu bitten, mich mit Ernennung zu dieser Stelle huldreichst zu begnädigen.

Meine Lage nöthiget mich zugleich Euer Hochfürstliche Durchlaucht die niederschlagenden Umstände, worin ich mich seit meinem Hierseyn befinde in Kürtze unterthänigst vorzulegen. Ohne eigene Mittel bereits vier Monate in Wien mit einem zu meinen Arbeiten allzeit nöthigen geräumigen und theuren Quartier, habe ich bisher noch keine Arbeit, keinen Verdienst oder Erwerb finden können, und sehe ansonsten nichts als die betrübteste Aussichten vor mir, einerseits meine mit so vieler Mühe erlehrnte Kunst aus mangel erforderlicher Uebung in würdigen Gegenstände anstadt stets weitern fortgangs ungebraucht verfliessen zu sehen und andererseits in meinem Vaterlande, welchem ich so sehnlich wünsche mich und mein weniges Talent gänzlich widmen zu können, zuletzt in unvermeidliche Dürftigkeit zu verfallen. Nur die Gnade Euer Hochfürstlichen Durchlaucht kann mir das Glück gewehren für den Staat, dem ich zugehöre ein brauchbares Glied zu werden, mein Dank und mein bestreben allen meinen obliegenheiten auf das fleissigste nachzuleben und nach höchst Dero erleuchteten vor Schriften alle möglichen Nutzen zu verschafen, würden eben so unbegränzt als diejenige thiefeste Ehrfurcht seyn, womit ich mich zu höchstem Schutz und Gnaden verlassend in unterthänigkeit ersterbe

Euer hoch Fürstliche Durchlaucht
Unterthänigster Gehorsamster
Franz Zauner.»

[1] Akad.-Archiv.

Die Entscheidung zog sich jedoch noch bis zum Oktober hin. Obwohl Kaunitz sicher niemand anderen als Zauner für die Stelle im Auge hatte, wollte er der Wahl doch den Anschein einer reiflichen Überlegung geben, da so viel ältere und in ihrer Kunst bewährte Mitbewerber übergangen wurden.

Kaunitz ging bei der Anstellung der Professoren von Gesichtspunkten aus, die nicht nur die künstlerischen, sondern auch die ethischen Qualitäten der Bewerber ins Auge faßten. Diesen Prinzipien ist in einem Bericht an die Kaiserin Ausdruck gegeben, als er sich für die Wahl Hagenauers einsetzte: «Im gegenwärtigen Fall ist es nicht sowohl um die Beurtheilung wer . . . mehr Genie, Erfindungsgeist oder Geschicklichkeit in der Arbeit besitze als um die übrigen zum Lehramt erforderlichen Eigenschaften zu thun, indem ein Professor nebst hinlänglicher Einsicht und theoretischer Kenntniss der Kunst auch eine feste Hand in der Ausübung und vor allem in dem Unterricht seiner Schüler eine gute Art, Bescheidenheit, Geduld und das Zutrauen der Lehrlinge haben muss.»[1]

Zauners Eigenschaften mußten wohl eine Gewähr bieten, daß er den Anforderungen des Protektors entsprechen würde.

Im Oktober 1782 erhielt er endlich die Mitteilung, daß er als Professorsadjunkt angestellt werde. Bei der Ausfertigung seines Dekretes ergaben sich Zweifel, «ob bis zur künftigen Ernennung eines wirklichen Professors der Bildhauerey Hagenauer, welcher diese Stelle nebst jener bey der Erzverschneiderschule noch immer versieht, davon ganz zu entlassen oder bis zu obigem Falle noch beyzubehalten sey? In diesem letzteren Falle müsste Zauner adjungiert und subordiniert werden».[2]

Kaunitz, der Zauner auch für die Professorenstelle vorgesehen hat, entscheidet: «Nachdem Zauner in der Eigenschaft des adjuncti des über kurz oder lang zu ersetzenden professoris provisorii die Stelle vertretten kann ist Hagenauer ob cessantem causam seiner bisherigen interimal Verwaltung durch eine in gnädigen terminis verfasste schriftliche Ankündigung zu dimittieren da ich hauptsächlich den Zauner angestellt habe, um mittlerweile seinen Fleiss sowohl als seine Fähigkeit prüfen zu können.»

Das von Sonnenfels verfaßte Ernennungsdekret ist vom 11. November 1782 datiert und lautet:

«Von der K. k. Akademie der vereinigten bildenden Künste wird dem Bildhauer Herrn Franz Zauner hiermit bekannt gemacht, das hohe Protektorat habe dem vom akademischen Rath durch Protokoll vom 16. Hornung diess Jahrs abgegebenen gutachtlichen Vorschlag zu begnehmigen und denselben in Erwägung seines an Tag gelegten vorzüglich Talentes als Zögling der k. k. Akademie und nachher als pensionierten Bildhauer fünfjährlich rühmlichen Verwendūng zu Rom zum Adjunkten der, bis zur Ernennung eines wirklichen Professors erledigten Bildhauerey Professur mit dem Rang eines akademischen Kunst-Raths und jährlich 400 Fl. Besoldung anzustellen geruht.

Dieses wird demselben zu seiner Versicherung mit dem Beysatz erinnert, dass er zu den gewöhnlichen Stunden die Akademie unausgesetzt zu frequentieren, die akademischen Schüler nach seiner besten Einsicht zu unterweisen und ihre Arbeiten mit eigener Hand zu verbessern, weiter aber wegen seiner Einführung und Vorstellung sich bei dem k. k. Hofrath und beständigen Sekretär der Akademie, Herrn von Sonnenfels um Tag und Stunde zu melden habe.»

[1] 5. Dezember 1774 Akad.-Archiv.
[2] 28. Oktober 1782 Akad.-Archiv.

Bei der Anweisung seines Gehaltes spielte sich ein Vorfall ab, der beredtes Zeugnis gibt von der Ärmlichkeit seiner ökonomischen Verhältnisse und der Genauigkeit der damaligen Finanzverwaltung. Zauner und Füger hatten in Rom einige Abgüsse nach Antiken erworben und Füger noch von Rom aus ein Gesuch nach Wien gerichtet, «dass ihr Transport nach Wien auf Staatskosten geschehe, da sie ihn nicht von ihrem Reisegeld bestreiten könnten; diese wären, da in Wien nicht vorhanden, ihnen bei ihren dortigen Unternehmungen so notwendig».[1] Kaunitz zeigte sich nicht geneigt, die entstandenen Kosten zu ersetzen, und Zauner geriet in große Bedrängnis. Sperges verwandte sich nun dringend bei Kaunitz, daß Zauner entweder das Gehalt per 400 fl. mit Anfang des laufenden Jahres angewiesen werde «oder aber die noch immer ausständige Zahlung der Transportkosten fünf Zaunerischer Kisten mit Modellen Formen aus Gips, Kupferbüchern und anderen Kunstgerätschaften von Rom hierher für den Zauner . . . bewilligt werden möchte». Zauner sei einem hiesigen Wechsler 343 fl. Frachtkosten schuldig. «Wenn dieser einen Beschlag auf Zauners Besoldung legen lässt, ist dieser verloren!»

Kaunitz bescheidet, «dass es für den Zauner zu wünschen wäre hat seine Richtigkeit keineswegs aber billich noch raisonable es zu akkordieren». Er weist ihm aber sein Gehalt schon vom 1. Juli an und «akkordiert ihm aus besonderer Gnade 150 Fl.».[2]

Mit seiner Anstellung war Zauners Lebensschifflein im sicheren Hafen angelangt. Es galt nun, die Stellung würdig auszufüllen und die Neider zum Schweigen zu bringen.[3] Noch 1784 klagte der alte Dorfmeister,[4] «daß es, obwohl er vielleicht ein billiges Vorrecht verdient hätte, Seiner Durchlaucht beliebt habe, Zauner diese Stelle einzuräumen, während er mit seiner Familie, einer Frau und sechs Kindern, noch immer einem ungewissen Schicksal preisgegeben sei». Bissig bemerkt dazu eine Anmerkung: «Wie schmerzlich mag solch ein Betragen für Dorfmeistern seyn, der sich Leuten hintangesetzt sehen musste, die bey ihrer Beförderung nicht einmal wirkliche Mitglieder der Akademie waren und noch kein Aufnahmstück gemacht hatten, da er doch Leute bildete, die nun selbst Ehrenstellen darin begleiten (!)»

[1] Fügers Brief vom 14. Juli 1781 (Staatsarchiv).

[2] 8. November 1782 Akad.-Archiv.

[3] Auch Füger mußte sich nach seiner Anstellung durch eine Flut von Mißgunst und Übelwollen der Kollegen durchkämpfen. In dem schon zitierten Brief wünscht Hackert ihm, daß der Neid sich legen werde (25. November 1783).

[4] In seiner Selbstbiographie in Meusels Miscellaneen 1784.

Kapitel VI.

Die Giebelgruppe und die Karyatiden am Palais Fries.

Durch seinen Eintritt in die Akademie wurde Zauner ein Glied dieses gewaltigen, vielverzweigten Organimus, der gerade in diesen Jahren nicht nur für die hohe Kunst, sondern auch für das ganze Kunstgewerbe Österreichs eine steigende Bedeutung gewann.[1] Die Anstalt zerfiel nach ihrer Reorganisation durch Kaunitz (1773) in fünf Abteilungen, nämlich für Malerei, Bildhauerei, Erzverschneidekunst, Architektur und Kupferstecherei. Jeder dieser Abteilungen stand ein Direktor vor; nur die Bildhauerschule unterstand gleichzeitig dem Direktor der Abteilung für Malerei, der auch die Oberaufsicht über den Unterricht und die Verwaltung der Schulen führte. Der Unterricht im Zeichnen wurde von den Direktoren abwechselnd geleitet. Die Akademie im weiteren Sinne gliederte sich in drei Klassen: dem akademischen Rat, die Mitglieder und die Schüler. Über dem Ganzen stand der Protektor als das unmittelbare Haupt der Akademie.[2] Die Schule für Malerei zerfiel in zwei Abteilungen, nämlich für Historienmaler und Landschaftsmaler; zu der Kupferstecherschule gesellte sich Anfang der achtziger Jahre eine Spezialschule für Schab⸗kunst. Einige Jahre später kam auch eine Manufakturschule hinzu für textile Fächer sowie das Malen von Blumen und Ornamenten.

Die Personalverhältnisse in der Akademie gestalteten sich für Zauner außerordent⸗lich günstig. In dem seiner Anstellung folgenden Jahr wurde sein Gönner, Freiherr von Sperges, Präsident des akademischen Rates und sein Freund Füger zum Direktor der Akademie berufen. Ein täglicher Verkehr dieser beiden so verschiedenen Naturen, Füger beweglich und mitteilsam, Zauner gemessen und zurückhaltend, befestigte das Freund⸗schaftsband, das nicht bloß durch persönliche Zuneigung, sondern auch durch gemein⸗same künstlerische Arbeit sich immer unlöslicher knüpfte.

Seine Stellung an der Akademie und die Gönnerschaft Kaunitz' verschafften ihm jetzt glänzende Verbindungen mit dem kunstliebenden Adel Wiens, so daß die Aufträge nicht lange auf sich warten ließen.

Einer der reichsten Aristokraten Wiens war der Graf Johann Fries, der sich durch seine Bankgeschäfte ein großes Vermögen und die Grafenkrone erworben hatte.[3] Der Graf

[1] Durch Verordnung vom 17. Juni 1784 wurden sämtliche Kunstgewerbe, deren Grundlage das Zeichnen bildete, der Akademie untergeordnet (vgl. Lützows Darstellung, a. a. O. S. 69f.) In diesem Jahre wurde auch der Zeichenunterricht in sämtlichen Normalschulen der Erblande der Oberaufsicht der Aka⸗demie unterstellt und alle Wiener Zeichenschulen für den technischen und gewerblichen Unterricht mit der Akademie vereinigt.

[2] Lützow, a. a. O. S. 55.

[3] August Graf von Fries, Die Grafen von Fries.

war ein kunstfreundlicher Mann. Er war Ehrenmitglied der Akademie, auf seine Kosten war der Neudruck der Werke Winckelmanns erfolgt, von denen er der Akademie 600 Exemplare überwies,[1] sein Haus besorgte die Auszahlung der Pensionen der im Ausland weilenden Künstler, ohne einen geschäftlichen Nutzen daraus zu ziehen.[2]

Im Jahre 1782 kaufte er ein Stück Grund des damals aufgehobenen Königsklosters (gegenüber der Hofbibliothek) und beschloß, einen Palast darauf aufzuführen. Ehe der Graf den Platz erworben, hatte der Hof beabsichtigt, die Stadt Wien zu veranlassen, das





Fig. 12, 13. Zauner, Tonmodelle der Figuren auf dem Dache des Palais Fries.

Grundstück zu kaufen und dort ein Gasthaus für vornehme Gäste zu errichten. Der spekulative k. k. Kammerarchitekt und Statuar Beyer hatte sogar schon den Plan eines «Hotel garni» eingereicht und sich selbst als Käufer angeboten.[3]

Das Projekt, wie viele andere des weitausschauenden Beyer, gelangte nicht zur Annahme, auch der Bau des Palastes wurde nicht ihm, sondern Hohenberg, dem Direktor der Architekturschule der Akademie, übertragen.

---

[1] Lützow, a. a. O. S. 63.

[2] Bericht von Doblhof an Cobenzl vom 18. April 1808 Akad.-Archiv.

[3] Berichte des Altertumsvereins in Wien, Bd. 30, Beitrag zur Topographie des Josefsplatzes von Karl Lind. In dem dort teilweise zitierten Promemoria Beyers wird hervorgehoben, «daß die wahre und beste Benützung des aufgehobenen Klosterstiftes und zugleich der Nutzen des Publici darin gefunden werden könnte, wenn dieses wegen seiner angenehmen Lage und Nähe vom Hof, den beiden Theatern und der Redoute zu einem öffentlichen und allgemeinen Gasthof für fremde ansehnliche Gäste wohl eingerichtet, gewidmet und der Abgang eines solchen Hotel garni allhier wie in anderer Hauptstadt beseitigt werden würde». In einem von Sperges verfaßten Gutachten über eine Preisaufgabe Hohenbergs, die diesen Palast zur Grundlage hatte, heißt es: «. . . wenn aber nun eine auf eben den itzigen Zeitumstand passende und daher um viel mehr Aufmerksamkeit erweckende Aufgabe statt haben könnte so würde sie der Gasthof seyn. der an der Stette des vormaligen königlichen Klosters auf dem Bibliotheksplatze nach der Absicht des Hofes hätte errichtet werden sollen: welches wenn die gemeine Stadt Wien selbige kauft, noch zu Stande kommen wird». 21. November 1782 Akad.-Archiv.

Hohenberg hatte als Krönung seines Gebäudes auf dem Dache eine Gruppe vorgesehen. Ihre Ausführung übertrug er Zauner, dessen Studien auf dem Gebiete der Architektur ihn für diese Aufgabe geeignet erscheinen ließen.[1]

Für derartige Krönungen gab es in Wien schon manche Vorbilder. Dorfmeister hatte zehn Jahre vorher als Bekrönung des Südpavillons des Theresianums eine Gruppe geschaffen, die in ihrer Dreieckkomposition von dem bisher üblichen Schema der Giebelkrönung — zwei über den Schenkeln symmetrisch liegende Figuren — abwich.[2]

Zauner nahm das Motiv der symmetrisch liegenden Figuren wieder auf, betonte jedoch im klassischen Geiste die Mittelvertikale durch ein steil emporgerichtetes Wappen von erheblichen Dimensionen. (Fig. 12 und 13.)

Die zu beiden Seiten des Wappens lagernden Figuren sind zwar immer noch verwandt mit der unübersehbaren Schar der Nachkömmlinge der Florentiner Sarkophagfiguren Michelangelos, mit welchen der Barock seine Architekturen zu schmücken liebte, jedoch die zwangvolle Bewegung dieser unruhevollen Gestalten hat sich in ein sanftes Ausruhen gewandelt. Sie sind ganz flächenhaft gehalten, mit Vermeidung des Kontrapostes folgt der Körper der Blickrichtung und bietet eine geschlossene Silhouette. Körper und Gewandbildung schließen sich eng dem antiken Typus an, ihre Lagerung entspricht sich in strenger Symmetrie.

Die 14 Schuh hohen Figuren wurden in der kurzen Frist von zwei Monaten von Zauner selbst ausgehauen und standen Ende August 1783 schon auf dem Dache des Gebäudes.[3]

Zauner war aufgetragen, die Sinnbilder von «Commerz und Freyheyt»[4] zu schaffen. Der Handel war durch Merkur dargestellt, mit Flügelhut und Schildkröte, in den Händen Flügelstab und Geldbeutel. Die Freiheit, eine weibliche Figur, mit einem Hute in der Rechten, in der Linken ein Szepter mit Kugel und Adler. Als das Palais seinen Besitzer wechselte, mögen diese Anspielungen auf den Beruf der ehemaligen Bewohner nicht gefallen haben, der Merkur wurde in einen Apoll mit Lorbeerkranz und Leier verwandelt, der Freiheit wurden Hut und Szepter genommen, sie hält jetzt in der Linken eine Tuba.[5]

Gegen Ende des Jahres stand der Palast fertig da (Fig. 18), dessen Entstehen ganz Wien mit großer Spannung verfolgt hatte. In Hohenbergs Bau hatten sich die neuen Bestrebungen siegreich durchgerungen. Alles, was auf malerische Bewegung deutete, war vermieden, die glatte Wand war nur durch die Fenster und deren einfache Gesimse gegliedert, die gerade Linie hatte die Kurve gänzlich verdrängt. Eine gleichmäßige Reihung

[1] Annalen, a. a. O.

[2] Vgl. Else Tietze-Conrat, Johann Georg Dorfmeister, im Jahrb. der Zentralkommission 1910.

[3] Brief Zauners an Füger vom 4. Juni 1783, a. a. O.

[4] Ebendort.

[5] Abgusse der kleinen Modelle in Ton befinden sich im Österreichischen Museum. Ein alter Stich in dem Werke «Darstellung des gräfl. Friesischen Hauses auf dem Josefsplatz am 16. Junius 1814, Wien bey Degen» zeigt noch den ehemaligen Zustand den Modellen entsprechend.

der Bauglieder an Stelle der Tendenz, die Effekte nach der Mitte zu steigern, war das Ziel des Architekten bei Errichtung der Fassade gewesen.

In der öffentlichen Meinung hatte der Klassizismus schon so weit Wurzeln gefaßt, daß die neue schmucklose Bauart starken Anklang fand. Eine Zeitungskritik vom 4. Dezember 1783[1] äußerte sich im allgemeinen befriedigt über den Bau, «dessen Verbindung mit dem gegenüberstehenden das Ansehen und die Würde des Platzes vollkommen macht und in unserem Gefühl eine gewisse Beruhigung wirket. Der Künstler hat zur Ehre des guten Geschmackes sehr richtig gefühlet, dass bey einem Gebäude wo von aussen auf die ganze Masse gesehen wird, das Einfache dem Überladenen vorzuziehen ist». Der Verfasser tadelt nur, daß der Eingang in seiner Unscheinbarkeit nichts mit der edlen Pracht des Ganzen gemein habe, ferner das erste Stockwerk gedrückt erscheine, daß die Gesimse dieses Stockwerkes keine Ausladungen hätten und die Öffnungen zu niedrig seien. Zauners Schöpfung spendet er ungeteiltes Lob: «Herr Zauner gibt hier eine öffentliche unumstössliche Probe, was Wiens Künstler . . . seyn können. Man muß Vertrauen in ihre Talente setzen».

Auf diese Besprechung hin erschien in demselben Blatte aus dem Kreise Hohenbergs eine Entgegnung (vom 16. Dezember), welche die Kritik als voreilig zurückweist, da das Werk, insbesondere das Portal, noch nicht vollständig seien. «Soviel kann ich

[1] Die Brieftasche. Ein öffentliches Blatt, in welchem künstlerische und literarische Fragen in liberalem und antiklerikalem Sinn ihre Behandlung fanden. Es erschien nur ein Jahr.



Fig. 14. Zauner: Vase, ehemals vor dem Palais Fries.

Ihnen indessen sagen, dass 4 Vasen von Meisterhand eine jede mit ihrem Postament 18 Schuh hoch eine herrliche Zierde der beyden Ecken, so des Gebäudes als besonders des Eingangs, seyn werden. Ueber die beyden Vasen beim Portal eingeschoben kommt ein geschmackvolles Gehänge von Henrici.»

Die Vasen (Fig, 14, 15, 16, 17) waren Zauner in Auftrag gegeben, der sie Anfang des Jahres 1784 vollendete. In ihren Formen hatte er sich an antike Vorbilder gehalten; die graziösen Gestalten der ganz flach gehaltenen Reliefs sind mit feinem Gefühl auf den Raum verteilt. Sie stellen die vier Erdteile als Flußgötter gebildet dar, denen weibliche Gestalten die Erzeugnisse des Landes zutragen, wohl Anspielungen auf den Beruf des Bauherrn. Zwei wurden an den Seiten des Einganges, die beiden anderen an den Ecken des Palastes aufgestellt.[1]

Kurz darauf erschien eine Schrift über den Palast, die das ganze Werk auf das heftigste angriff.[2] Sie war, wohl aus nicht ganz reinlichen Motiven, von einem Anhänger Nigellis, des Genossen Zauners in Rom, verfaßt, der nach seiner Rückkehr nach Wien mit Hohenberg um die großen Aufträge in Wettbewerb getreten war.

Der Verfasser tadelt zunächst die Außenseite, die von einer beträchtlichen Größe und daher in mehrere Partien eingeteilt werden müsse. Von diesen müßte eine in der Mitte als die Hauptpartie stehen, welche durch ihre vorzügliche Schönheit das Auge auf sich zöge. «Es ist eins der grössten Erfordernisse eines Palastes, dass das sogenannte Portal oder der Eingang sich durch Pracht und Grösse auszeichnet. Hier vermissen wir beydes.» Ferner rügt er (wie der erste Kritiker) die Niedrigkeit des ersten Stockwerks und tadelt scharf, daß das oberste Stockwerk das bedeutendste sei, im Gegensatz zu der üblichen Weise, das mittlere als Hauptstockwerk zu bilden. «Endlich zu den Vasen. Ich sehe ihre Bestimmung nicht ein und daher sind sie unnütze. Wie? Reich verzierte Vasen zur rustischen Bauart? Galonen auf einem Bauernrocke? Ihr höchster Nutzen wäre der, dass sie als Ecksteine dienten, aber wenn ich schon an den Ecksteinen eine ausschweifende Pracht erblicke, was darf ich wohl ohne meinem gesunden Verstande Gewalt anzuthun, von der inneren Verzierung erwarten? Ich muss mir das goldene Haus von Nero oder gar ein Feengeschloss vorstellen. Aber dieses beyseite gesetzt, so scheint die Absicht des Architekten gieng geflissentlich dahin, das Auge vom Wesentlichen des Gebäudes abzuziehen um die Fehler des Ganzen nicht wahrzunehmen. Aber schon das ist der grösste Fehler wenn man in Werken der Kunst die Aufmerksamkeit auf Nebensachen zieht. Was die darauf befindliche halb erhabene Arbeit betrifft, so ist zu bedauern, dass Herr Professor Zauner sich damit abgegeben hat. Denn da sie an der öffentlichen Strasse folglich allen Zufällen und Schicksalen, welche Hauptpassagen mit sich bringen, ausgesetzt sind, so wird seine Geschicklichkeit nicht lange darin fortleben, seine gutgeratene Statuen auf dem Dach halten ihn dafür schadlos. Ferner ist als ein Fehler zu bemerken, dass die Vasen an der Mauer anstehen. Ein runder Körper muss von allen Seiten frey seyn; kömmt noch hinzu das er mit halberhabenen Figuren pranget, so hat er diese Pflicht doppelt auf sich. Hier ist aber vorsätzlich dawider gesündiget und ich ziehe daraus noch einen Grund mehr für meine Behauptung von der Entbehrlichkeit und Unschicksamkeit besagter Vasen an diesem Orte. Zuletzt will ich noch anfügen, dass die kolossalischen Fussgestelle in Ansehen ihrer Form den

[1] Bote für Tirol 1822, a. a. O.

[2] Über das Bethaus der reformierten Gemeinde, nebst einer Kritik über den gräflich Friesischen Palast, von Baumeister. Wien 1784.



Fig. 15. Fig. 16. Fig. 17.

Zauner: Vasen, ehemals vor dem Palais Fries. (Schloßpark in Vöslau.)

widrigsten Kontrast mit den Vasen machen, und dass beyde zusammengenommen das Verdienst haben, den Haupteingang zu verengen und noch mehr zu verstecken».

Die Kritiken, die das Dominieren des obersten Stockes schalten, begriffen nicht die künstlerischen Absichten Hohenbergs. Dem Klassizismus war als bestes Erbe des Barock die Herrschaft eines harmonisch-künstlerischen Grundgesetzes geblieben. Die Zusammenstimmung aller Werke, die in den nämlichen Gesichtskreis fallen, dieser Hauptcharakterzug des Barock, beherrschte auch noch das Wollen der Künstler, denen die vergangene Zeit ein Gegenstand des Abscheus war. Schon Beyer hatte aus diesem Gefühle heraus bei seinen Projekten für die Bebauung des Platzes betont, daß «auf die Architektur der K. k. Hofbibliothek Rücksicht genommen und dieses mit jenem in ein richtiges Verhältnis gesetzt werde, durch welche Uebereinstimmung die Schönheit des Platzes ungemein gewinnen würde».[1] (Fig. 19.)

Solche Rücksichten waren es, die auch Hohenberg bestimmten, seinem Palais die auffällige Betonung des oberen Geschosses zu geben. Die gegenüberliegende Hofbibliothek zeigt ähnliche Verhältnisse, auch hier ist das Erdgeschoß von bescheidenen Verhältnissen, das zweite Stockwerk dem obersten subordiniert. Das oberste Geschoß, durch das große Fenster des Mittelflügels und die beiden der Seitenflügel über dem unteren Stockwerke dominierend, mußte in seinem Gegenüber, dem Palais Fries, einen Widerhall finden, wenn eine harmonische Gesamtwirkung des Platzes erzielt werden sollte. Im übrigen deutet die Kritik auf einen Mann, dessen Anschauungen den Stilwandel noch nicht gänzlich erfassen konnten. Sein Wunsch nach einem Portal, das die Mitte beherrschen und sich durch Pracht und Größe auszeichnen solle, entspricht noch dem barocken Kunstgefühl. Im Barock war das Tor das Prunkstück der Fassade, der Wille, die ganze Kraft auf einen Punkt zu werfen, hatte in den verschwenderisch ausgestatteten Portalen seinen Ausdruck gefunden. Zumal an Wiener Bauten der vergangenen Zeit war der Eingang mit außerordentlicher Wucht betont und dem an solche Prunkstücke gewohnten Beschauer fiel die Schlichtheit des Eingangs am Palais Fries verletzend auf, das kleine Gehänge von Henrici bot keinen Ersatz für die gewaltigen Massen der Säulen, Karyatiden und Balkons, die sonst den Portalen Eindruck verliehen.

Da nun die lobenden und tadelnden Stimmen einmütig die allzugroße Einfachheit des Einganges schalten, gab Hohenberg der öffentlichen Meinung nach und entschloß sich, beinahe drei Jahre nach Vollendung des Baues, dem Portale durch dekorativen Schmuck größere Bedeutung zu geben. Diese Aufgabe löste er mit großem Geschick. Er brachte über dem Tore einen gewaltigen — wegen des Fensters — gesprengten Giebel an. Als Träger bestimmte er Karyatiden, die neben ihrer Funktion des Tragens die Aufgabe hatten, den Eingang dekorativ auszugestalten. Zauner übernahm die Ausführung und vollendete sie in weniger als zwei Monaten[2] (Tafel II). Das Problem war nicht leicht,

[1] Beyers Promemoria vom 24. August 1782. Beyer äußerte sich ziemlich günstig über den Bau, «der über allen seinen Fehlern einen herrlichen Totaleindruck machen wird» (Neue Muse, S. 3, Anm.).

[2] In dem Reisejournal von Johann Heinrich Landolt, Reise von Venedig nach Triest etc., vom 2. Juni bis 2. August 1786 wird bemerkt: «Mittwoch den 2. August (1786): vor einigen Tagen wurden die Caria-



Karyatiden am Palais Pallavicini (Fries).

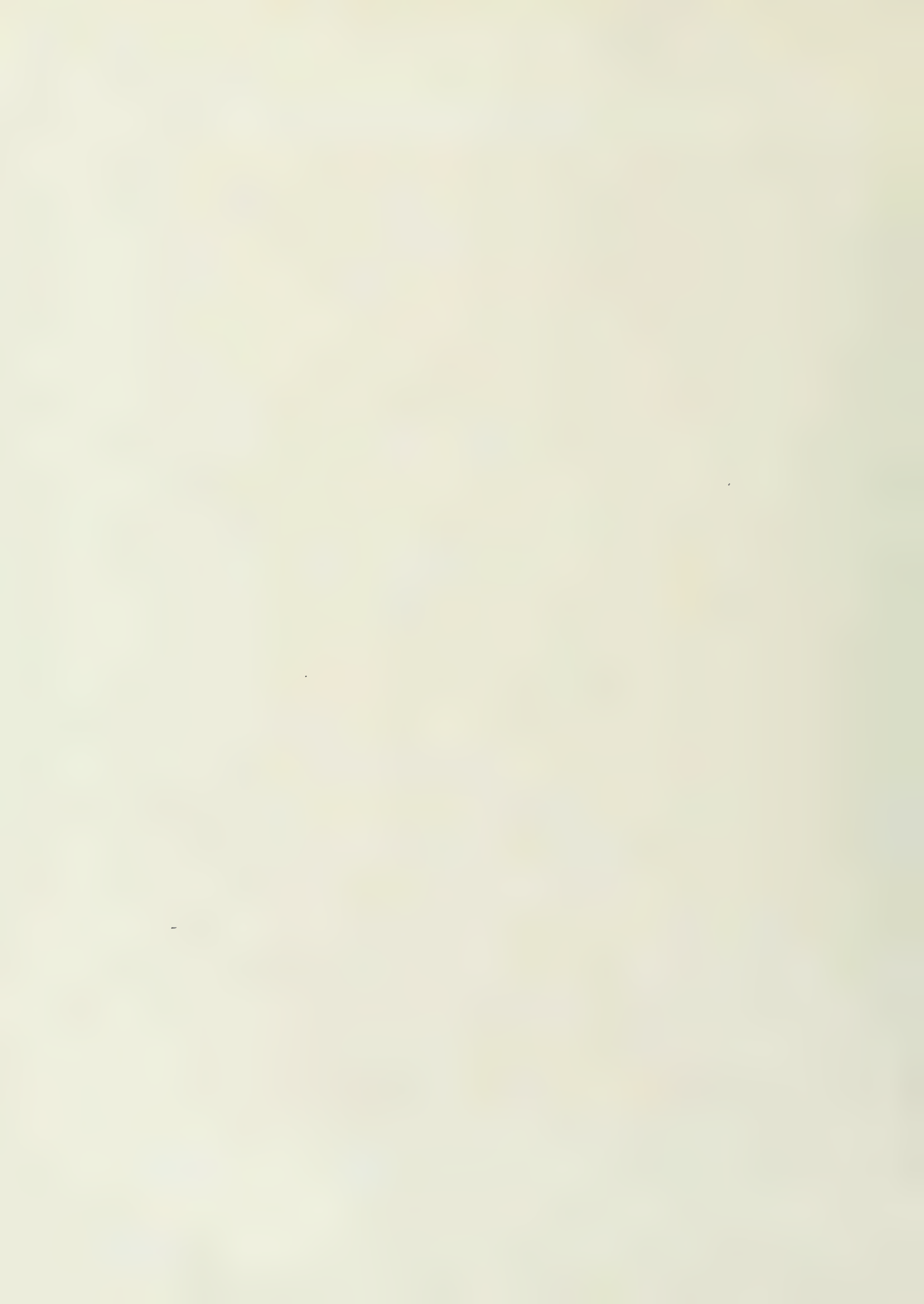




Fig. 18. Das Palais Fries (jetzt Pallavicini).

da der Palast fertig und ein Raum für die Figuren nicht vorgesehen war. Zauner war aber im hohen Grade geeignet, die Schwierigkeiten zu überwinden. Auch in ihm war der Geist des Barock, jegliches Kunstwerk in Beziehung zum einheitlichen Ganzen zu bilden, lebendig. Er hegte diese Empfindungen nicht nur gefühlsmäßig, sondern war sich auch theoretisch über dieses Hauptprinzip der Kunst völlig im Klaren. Seine Studien auf dem Gebiete der Baukunst hatten als Endziel, seine plastischen Werke in Harmonie mit der Architektur zu setzen. In den Annalen von 1810 nennt er die Theorie der Architektur ein unentbehrliches Hilfsmittel des Bildhauers. «Nur aus der wechselseitigen Einwirkung von beiden gehen harmonische Resultate bei dekorierten Prachtgebäuden hervor, dahingegen bei ihrer Trennung Mißverhältnisse des einen zu dem anderen des Künstlers einseitige Bildung laut aussprechen.» Eine Probe dieses feinen Verständnisses für architektonische Wirkungen hatte Zauner schon in der Giebelgruppe abgelegt, auch seine Karyatiden sind, so weit es ihre dekorative Funktion betrifft, in feinster Berechnung der Architektur dienstbar gemacht. Das schmale Stück Wand zwischen Eingang und Fenster hat durch die vorgestellten Trägerinnen Wucht und Bedeutung erhalten.

Zu Vorbildern wählte er sich jene zartbewegten weiblichen Gestalten, die in den Bildern Raffaels und seiner Schule mit anmutiger Grazie ihre leichte Last heben.

Die vergangene Zeit hatte neben den Portalen die herkulischen Gestalten angebracht, die mit herausquellenden Muskeln unter leidenschaftlicher Anstrengung sich unter ihrer Last winden und krümmen,[1] das veränderte Stilgefühl verlangte eine gemessene Ruhe, welche die Funktion des Tragens gleichsam selbstverständlich zum Ausdruck bringt.

Die Karyatiden Zauners tragen das wuchtige Gebälk wie spielend, der Gestus des Tragens ist wenig, vielleicht zu wenig, betont. Die Paare halten sich, kaum bewußt ihrer Last, in vertraulicher Umschlingung umfaßt, als wenn sie nur einen leiehten Krug und nicht eine gewaltige Steinmasse zu tragen hätten.

Hevesi[2] hat die starke Verwandtschaft der Zaunerschen Karyatiden mit denen Sarazins am Uhrpavillon Lemerciers (Fig. 20) im Hofe des Louvre betont und darin eine «Anlehnung» Zauners erblickt. Diese Verwandtschaft ist nun allerdings vorhanden, jedoch erklärt sie sich wohl durch den gemeinsamen Ahnherrn der Urheber der Wiener und Pariser Schöpfungen. Sarazin ist in seiner Kunst vollkommen abhängig von Jean Goujōn und Germain Pilon; diese Meister nun aus dem Kreise Giovani da Bolognas entliehen die Formen ihrer Gestalten den Werken Raffaels und seiner Nachahmer, denen

thiden welche Professor Zauner an die Eingangsthüre des Friesschen Hauses aus Stein gearbeitet hat, aufgedeckt. Sie sind schön gemacht, stimmen aber mit der Architektur des Gebäudes im ganzen nicht überein.» Landolt gibt den Kostenpreis des Gebäudes auf zirka 600.000 fl. an. Ilg (Portale von Wiener Profanbauten etc., S. 16) nimmt fälschlich die Gleichzeitigkeit der Entstehung der Karyatiden und des Baues an.

[1] Ein spätes Beispiel der 1773 erbaute (1912 abgerissene) Trattnerhof, dessen Plastik von Kugler stammte.

[2] Ludwig Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, Teil I, S. 37. Hevesi bezeichnet die Louvrekaryatiden als Werk Goujons.

auch die Karyatiden ihre schlanke Grazie und das anmutige Bewegungsmotiv verdanken. Auch ihr Kopftypus mahnt an die Bildung dieser Schule.

In wesentlichen Zügen zeigt sich jedoch der Unterschied der künstlerischen Sprache zweier durch Jahrhunderte getrennten Zeiten.

Sarazins Karyatiden sind noch vollkommen der Herrschaft des Gebäudes untertan, sie sind nicht nur dekorativer Schmuck, sondern tragende Stütze, die Bewegung der



Fig. 19. Die Hofbibliothek.

Körper, zwar schon im Banne Michelangelesker Subjektivität, steht noch unter dem Zwange ihrer architektonischen Funktion, ihre geschlossene Form fügt sich gleich einem Architekturglied dem Bau ein.

In Zauners Schöpfung klingt dagegen der Geist des Rokoko aus, der den tektonischen Aufbau verneint und die struktive Form durch dekorative Gestaltung zu verhüllen strebt. Bezeichnend ist die an das Gebälk greifende Hand der Eckfiguren, deren erhobener Arm den geschlossenen Umriß zerreißt und dem Beschauer nicht sowohl das Gefühl des Tragens vermittelt, als den Gegensatz zwischen dem weichen Frauenarm und

dem wuchtigen Gebälk empfinden läßt. Die starken Schatten der schweren Falten der Louvrekaryatiden, einer optisch fühlenden Kunst entsprechend, sind bei dem Zauner-schen Werk einer feinen, kaum schattenden Fältelung gewichen. Das ganze Bewegungs-motiv der Pariser Skulpturen ist im Vergleich mit den Figuren Zauners drängender, der Ausdruck der Köpfe unruhevoller, voll inneren Kampfes, im Gegensatz zu dem kühlen Gleichmut der Wiener Gestalten.

Zauners Statuen haben zunächst in Wien keine unmittelbaren Nachfolger gefunden. Der spätere Klassizismus wandte sich noch stärker der strengen Vertikale zu. Die gra-ziösen Frauen am Palais Fries, in deren Bildung noch der Glanz einer vergangenen Zeit durchschimmert, entsprachen nicht mehr einem Kunstgefühl, dem jede Unruhe verhaßt und das streng tektonischen Aufbau verlangte. Die Karyatiden des Erechtheion, in deren aufrechten unbewegten Leibern Kraft und Last das vollkommenste Gleichgewicht halten, wurden das Ideal der tragenden Gestalt.

Eine spätere Zeit griff wieder auf die Zaunerschen Trägerinnen zurück, an manchen neueren Bauten Wiens sieht man geistlose Kopien, deren Urheber nicht mehr verstanden, daß Architektur und schmückende Plastik ein untrennbares Ganzes bilden.

Die Vasen Zauners, nun überflüssig geworden, mußten der Kritik weichen. Graf Fries ließ sie in den Park des Vöslauer Schlosses überführen, in welchem sie sich noch befinden.[1]

Der Erbauer des Palastes, Graf Johann Fries, starb schon kurz nach dessen Voll-endung 1785, jedoch sein Sohn Josef nahm in verstärktem Maße die künstlerischen Interessen seines Vaters auf. Auf einer mehrjährigen Italienreise[2] (Goethes Beziehungen zu ihm sind bekannt) legte er die bedeutende, mit ausgesuchtem Verständnis gewählte Kunstsammlung an, die sein Wiener Palais füllte. Er starb schon 1788, jedoch seine Mutter pflegte die künstlerischen Traditionen des Hauses, bis der jüngere Sohn Moritz gegen Ende der neunziger Jahre das glänzende Palais am Josefsplatz zum Mittelpunkt des geistigen Lebens Wiens erhob. Zauner und Füger gehörten zu den intimen Freunden des Grafen und schufen zahlreiche Werke in seinem Auftrage. Auch den anderen Wiener Künstlern war er ein freigebiger Mäzen.[3] Alle Fremden von Bedeutung, die um die Wende des Jahrhunderts Wien besuchten, fanden im Palais Fries «ein Asyl heiterer Ruhe und Genusses».[4]

Graf Moritz, der schon als Student ein eifriger Sammler gewesen, machte von seinem großen Reichtum den ausgiebigsten Gebrauch, die Kunstschätze des Hauses durch

[1] Bote von Tirol 1822, a. a. O. Der äußere Anlaß für ihre Entfernung entbehrt nicht einer gewissen Komik. Eines Morgens fand man auf der einen die Inschrift «pot de Monsieur», auf der anderen «pot de Madame». Schon 1800 war ihr Ursprung vergessen. Gaheis (Wanderungen und Spazierfahrten in die Gegenden von Wien, 3. und 4. Aufl. 1805—09) schildert im Park von Vöslau «einen runden grünen Platz mit vier antiken (!) Urnen mit mythologischen Vorstellungen».

[2] In Rom malte ihn Angelika Kauffmann (jetzt im Besitze des Herrn Figdor in Wien).

[3] Küttner, a. a. O. S. 207.

[4] Bertuch, a. a. O. Bd. 1, S. 141.



Fig. 20. Karyatiden von Sarazin.

Erwerbung alter und neuer Werke zu vermehren. Bertuch,[1] der im Jahre 1805 die Familie Fries oft besuchte, schildert ausführlich die Räume des Palastes mit ihren Kunstschätzen. Es befand sich darin ein Museum älterer und neuerer Skulpturen, Mosaiken und Scagliolen. Das Hauptstück war der Theseus, auf dem erschlagenen Minotaurus sitzend, den Graf Josef Fries von Canova erworben hatte, er war in der Mitte eines Kuppelraumes aufgestellt.[2] Um ihn herum standen an den Wänden Antiken aus Marmor und Bronze, Büsten des Grafen Fries (Fig. 21) und seiner Gemahlin von Chaudet (1804)[3] sowie «Hymen an einem Altar stehend, 2 Fuss 6 Zoll hoch vom Professor Zauner in kararischem Marmor gearbeitet. Zierlich ausgeführt, aber etwas steif und kalt».[4] Die übrigen Räume bargen eine ausgesuchte Gemäldesammlung von mehr als 300 Nummern, ferner eine Handzeichnungssammlung und ein Kupferstichkabinett mit 100.000 Blättern, eine Bibliothek mit seltenen Drucken sowie eine hervorragende Mineraliensammlung.[5] Bei dem Kustos der Sammlungen, dem Maler Rechberger,[6] versammelten sich jeden Morgen «Wiener und fremde Künstler und Diletanten, denen der liberale Graf den vollen Genuss seiner schönen Kunstsachen erlaubte».[7] Berühmt waren die Donnerstagabende im Palais Fries. Alle Donnerstag Abend kamen dort die bedeutendsten Geister Wiens und Fremde von Ansehen zu einer geselligen Unterhaltung zusammen. Regelmäßige Gäste waren die kunstliebenden Hofräte Sonnenfels und Birkenstock, die Künstler Füger und

[1] a. a. O. S. 142.

[2] Ein kleiner Stich, bei Alessandro Mollo erschienen, zeigt die Ansicht des Raumes.

[3] Noch im Besitze der gräflich Friesschen Familie in Cernahora (Mähren).

[4] Jetzt verschollen.

[5] Bertuch, a. a. O. S. 144. Die Sammlungen wurden 1822—28 versteigert, 9 Bände Auktionskataloge geben ein anschauliches Bild von den Schätzen.

[6] Rechberger erbte aus Zauners Besitz den Wedgwoodkopf «Seneca» im Österreichischen Museum (Inventar des Museums).

[7] Bertuch, S. 159.

Zauner.[1] Küttner, der 1798–99 in Wien war, gibt eine lebendige Schilderung eines solchen Abends:

«Der Graf von Fries hält alle Woche für Mannspersonen einen Abend, wo nicht gespielt wird. Sein Zweck war eigentlich, Gelehrte und Künstler zu vereinigen; aber ich finde da immer auch Personen anderer Stände, Fremde, Männer von hohem Adel und unter diesen auch wiederum Bürgerliche, die weder Künstler noch Gelehrte sind. Diese Abende sind überaus interessant. Sie finden da drey Zimmer geöffnet, wovon eins mit einem Billard versehen ist. In dem andern liegen, auf verschiedenen Tischen, als wie von ungefähr, einige neue Bücher von Werth, einige kostbare Werke mit Kupferstichen, irgend eine Prachtausgabe, die zu London, Paris oder Parma erst vor kurzem erschienen und zu Wien noch nicht gemein ist. In einem dritten Zimmer steht ein kleines Münzcabinet und auf den Tischen liegen einige Zeichnungen und mancherley Kupferstiche. Hier spielen einige Billard, dort sitzen zwey Personen vertraulich in einem Winkel und unterreden sich von Dingen, die sie zunächst angehen. An diesem Tische besehen etliche Personen Stuarts Griechenland, die Ruinen von Palmyra, oder Raphaels Logen; an jenem wird über einige alte Münzen gesprochen, die man vor sich liegen hat. Mahler, Bildhauer, Zeichner untersuchen einige Kupferstiche, oder ein anderes Kunstwerk, urtheilen, unterreden sich darüber, und ein Paar Liebhaber treten dazu, fallen mit ein, oder sind blosse Zuhörer. Hier bewundert einer den schönen Virgil, der eben aus Paris gekommen ist, dort wird die fantastische, geschmacklose Pracht-Ausgabe von Youngs Werken, die man kürzlich in England veranstaltet hat, getadelt. Kurz, da ist so Vieles, das Anlass zu Unterhaltung und mancherley Gesprächen gibt. Auch wird es hier nie an Mannigfaltigkeit und Abwechslung fehlen: dafür sind die beträchtlichen Sammlungen und die schöne und ansehnliche Bibliothek des Grafen Bürge. Immer findet sich etwas anderes vor, bald sind es Adams Ruinen von Spalato, bald die verschiedenen Voyages pittoresques, bald die Schätze von Rom und Italien. Menschen verschiedener Länder reden von dem, was hier oder dort zu sehen ist, und das Alte wird mit dem Neuen gemischt; man vergleicht, stösst an einander, man reibt sich. Niemand fühlt einen besonderen Beruf, andere



Fig. 21. Chaudet, Büste des Grafen Moritz Fries.

[1] «Aus dem Bericht eines Zeitgenossen», zitiert ohne Angabe der Quelle bei Raab, a. a. O. Diese Zusammenkünfte dauerten allerdings nur wenige Jahre. 1807 schreibt Füger an Dr. Meyer in Hamburg: «Die Kunstgesellschaft beim Grafen Fries wird schon seit einigen Jahren nicht mehr gehalten, aber seine Sammlungen werde ich Overbeck Gelegenheit geben zu sehen . . .» (Friedr. Overbeck, sein Leben und Schaffen, herausgegeben von Franz Binder 1886, S. 457.)

zu unterhalten, und jedermann wird unterhalten, weil keiner es ängstlich sucht. Ist einer des Redens oder des Hörens müde, so setzt er sich einsam in einen Winkel, und besieht etwas, das ihm entweder neu ist, oder das er wieder zu sehen wünscht. Unvermerkt kommt die Stunde der Mahlzeit heran. Da steht eine Tafel mit zehn bis zwölf Bestecken, und an den Wänden mehrere kleinere Tische, jeder zu drey, vier bis fünf Personen. Man setzt sich, wie man kommt, oder wie man es vorher mit dem einen oder dem andern verabredet hat. Hin und wieder geben sich drey bis vier Personen das Wort, und machen an einer kleinen Tafel eine eigene geschlossene Gesellschaft, die ein gemeinschaftliches Interesse, gemeinschaftlicher Geschmack vereiniget. Hier sehen Sie einen Grossen von Wien, dort den künftigen Regenten von Maynz, und nahe dabey einen Künstler, dessen Sitten und Ton mit jenen keinen widrigen Abstich machen. Manche kommen zeitig, andere erst spät; dieser geht von der Mahlzeit hinweg, jener bleibt. — Von Frauenzimmern ist niemand da, als des Grafen Mutter. — Diess sind wahrhaft angenehme und unterhaltende Gesellschaften, wo ein jeder alle die Freyheit geniesst, die guter Ton und Lebensart erlauben. Aber freylich sind die Gelehrten und Künstler, denen es an diesen fehlt, ausgeschlossen.»

Kapitel VII.

Die Engel für den Hochaltar der Augustinerkirche. Das Denkmal für Ignaz von Born. Das Grabmal der Grafen Fries. Die Porträts.

Eine kaum zweijährige Tätigkeit Zauners als akademischer Lehrer hatte Kaunitz überzeugt, daß sein Günstling für die dauernde Besetzung dieses wichtigen Amtes der geeignete Mann war. Auf einen befürwortenden Bericht von Sperges (27. Juli 1784) erging am 6. August 1784 ein Dekret, «... dass das hohe Protektorat in Ansehung von Zauners beynahe durch zwey Jahre bewiesenen vorzüglichen Kunsterfahrenheit und seines unermüdlichen Kunsteifers geruht habe, ihn zum wirklichen Lehrer der Bildhauerey zu befördern und seinen Gehalt von 400 Fl. mit 200 Fl. zu vermehren».[1] Zum Adjunkten wurde ihm der sechs Jahre ältere Martin Fischer beigegeben.

Einen weiteren Beweis seiner Anerkennung erzeigte ihm der Hof durch einen Auftrag für die neue Ausschmückung der Augustinerkirche. Anfang des Jahres 1784 erging der Befehl, die Hofkirche der Augustiner einer gründlichen Neugestaltung zu unterziehen.

Im Laufe der Jahrhunderte hatte sich eine große Anzahl von Grabdenkmälern und Altären im Innern der Kirche angesammelt, deren verwirrende Fülle einem für malerische Reize nicht mehr empfänglichen Geschlecht ein Ärgernis war.

Das Kunstwollen verlangte wieder die glatte Wand und Sichtbarkeit des tektonischen Aufbaues, die hinter den gotischen und barocken vielgestaltig aufgebauten Denkmälern verschwunden waren.[2] So fielen nun die prächtigsten Werke der Vergangenheit reihenweise als Opfer des veränderten Zeitgeistes[3] und wurden nur zum geringen Teil durch die Pietät der Nachkommen vor einer gänzlichen Vernichtung bewahrt und an anderen Orten aufgestellt.[4] Vor allem galt es, den gewaltigen barocken, baufällig gewordenen Hochaltar durch eine Neuschöpfung dem Gefallen der

[1] Akad.-Archiv.

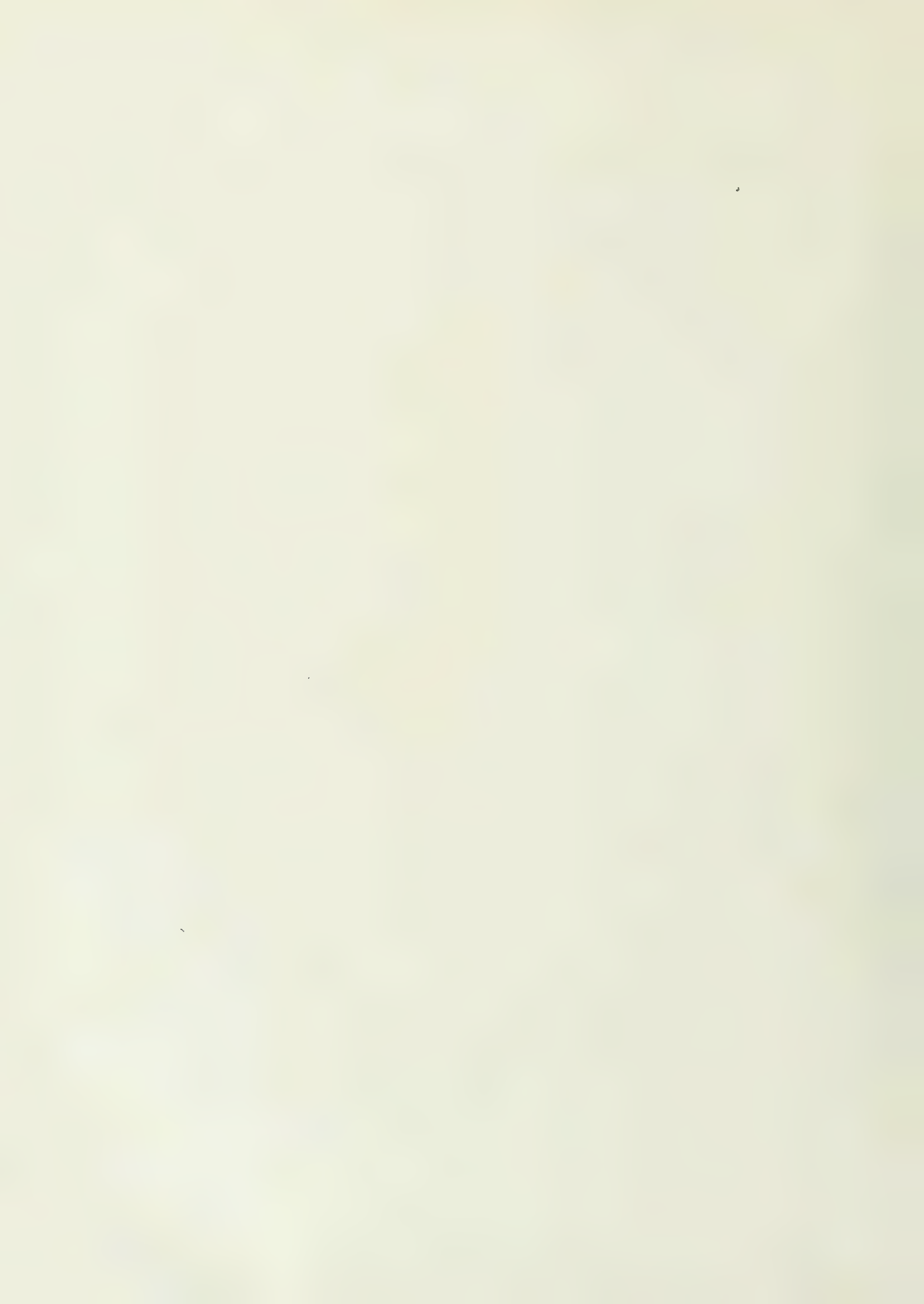
[2] Bemerkenswert in dieser Hinsicht ist eine Äußerung Beyers in seiner «Neuen Muse»: «es ist wahres Vorurteil zu glauben, dass gothischer Geschmack einen verdorbenen Geschmack bedeutet. Die akademischen Mitglieder sollen also diese Bauart nicht ganz verwerfen, sondern es sich vielmehr angelegen sein lassen, dieselbe von ihren wesentlichen Fehlern, den überladenen Verzierungen und Schnörkeln, zu reinigen. Wären dann einmal ihre Regeln festgesetzt, so würde sie bald auf einen hohen Grad der Vollkommenheit steigen und bei vielen Werken mit Vorteil angebracht werden» (S. 14).

[3] Die «Simplifizierung des äusserlichen Gottesdienstes und die daraus erfolgte Verminderung der gar zu zahlreichen Altäre und überladenen Zieraten in den Kirchen» (Füssli, Annalen, Bd. I, S. 61) entsprang einem ähnlichen Gefühl und beförderte die Zerstörung der Denkmäler.

[4] Pfarramtsprotokolle der Augustinerkirche.



Engel am Hochaltar der Pfarrkirche in Sarasdorf.



Zeit nach zu ersetzen. Nigelli bewarb sich um den Auftrag und reichte Kostenanschläge ein. Er hatte sich in den eingereichten Plänen an eine Art romanische Form gehalten. Barock und Gotik waren dem Fanatiker des «echten Geschmacks» gleichermaßen verhaßt.[1]

Eine plastische Ausschmückung des Altaraufbaues war reichlich vorgesehen, Zauner und zunächst auch Fischer waren als Mitarbeiter gewählt.

Zauner forderte in seinem Kostenanschlag (vom 24. Februar 1784):[2]

1mo für die Verfertigung zweyer stehender Figuren, jede 7 Schuh hoch vom Margretthersteine, samt selbe zu Allabastriren, jede Figur a 300 fl., zusammen also beide 600 fl.

2do für die Verfertigung zweyer Genius oder fliegender Engel von Holtz, jeder 6 Schuh hoch, welche Engel das Gnadenbild tragen, samt der mühsam verzierten Rahme zum Frauenbild ebenfalls aus Holtz, beide Genius also samt dem Rahmen 500 fl.

3to. für die Verfertigung zweyer anderer Genius bei dem Tabernakel von feinem Margretherstein und allabastriert, jeder Genius 6 $^1/_2$ Schuh hoch einer a 300 fl., zusammen 600 fl.

4to für das Lamm auf dem Tabernakel vom oben besagten feinen Margretherstein 50 fl.

Der Voranschlag Martin Fischers belief sich auf 1550 fl.

Die von dem Architekten vorgesehenen Ausgaben dünkten dem Kaiser zu hoch. Nigelli reichte ein anderes Projekt ein, das nur Zauners Mitarbeit vorsah, die mit 2000 fl. berechnet war.[3] Nigellis Plan kam jedoch nicht zur Ausführung, sondern Hohenberg, der Restaurator der Kirche, übernahm selbst die Leitung und erbaute einen gotischen Altar aus Gründen der Stilreinheit.[4] Zauner erhielt den Auftrag, für den Altar Hohenbergs vier Figuren zu verfertigen, und zwar zwei kniende Engel aus Marmor, die an der Basis angebracht waren, sowie zwei geflügelte Putti, welche an der Krönung das Marienbild hielten. Am 27. Juli 1784 begann der Bau des neuen Altars, am 27. Dezember wurde er konsakriert. Dem Kaiser mißfiel zunächst die Art der Anbringung des Marienbildes, er ließ es durch Wolken, diesem Hauptrequisit barocker Altarbauten, mit dem Altar verbinden, «jedoch ist der Altartisch unverändert geblieben ingleichen die zwey marmorne Engel, so der Herr Zauner verfertiget hat».[5]

Ein Jahr später wurden die Wolken wieder beseitigt und der Altar stand unverändert bis zum Jahre 1873,[6] wo eine Zeit, welcher der «gotische» Altar Hohenbergs nicht

[1] Sein treuer Anhänger, der Kritiker des Palais Fries, spricht in einer Lobschrift auf Nigellis «Bethaus der reformierten Gemeinde» von dem Unding des französischen Geschmackes, das darin bestünde, «dass man alle Glieder des schönen Ebenmasses aus ihrer Verbindung und Lage gerissen, verzerrt, zerhackt, gekrümmet, ausgedehnt, oder eingezogen, und so die sträflichste Misshandlung an ihnen ausgeübt hat. Dazu kam noch die ausschweifendste Verzierung . . . und itzt trauert ganz Europa über so viele wo nicht mehrere Denkmäler dieses verderbten Stiles als es über jene des gothischen untröstlich ist».

[2] Zitiert bei Hans Tietze, Wiener Gotik im 18. Jahrhundert. Jahrb. d. Zentralk. 1909.

[3] Eine Vorzeichnung zu diesem Projekt (Fig. 117, S. 177, in Tietzes Aufsatz) zeigt den skulpturalen Schmuck recht deutlich, die beiden knieenden Engel entsprechen den später von Zauner ausgeführten.

[4] Tietze a. a. O.

[5] Pfarrprotokoll 1. September 1786, zit. bei Wolfsgruber, «Die Hofkirche zu St. Augustin in Wien» 1888, S. 32.

[6] Ein Bild in Laxenburg von Hoehle (bei Tietze abgebildet) zeigt eine undeutliche Darstellung.

gotisch genug erschien, ihn durch einen neuen ersetzte, welcher die richtige vollkommene Gotik, wie sie das Jahr 1873 erfaßt zu haben meinte, aufweisen sollte. Man schenkte das Tabernakel und die Engel[1] dem Kirchlein eines dürftigen kleinen Bauerndorfes, Sarasdorf, unweit der ungarischen Grenze. Dort kam es auf dem Hochaltar wieder zu Ehren, die beiden Engel Zauners, welche die Seiten flankieren, haben ihren Platz behauptet und ihre edle Schönheit verleiht dem bescheidenen Raum einen eigenartigen Zauber.



Fig. 22. Engel am Hochaltar der Kirche in Wranau.

Zauner hat sich in der allgemeinen Form der überlebensgroßen Figuren an das überlieferte Schema der altarschmückenden Engel gehalten, die in kniender Stellung, der eine mit über die Brust gekreuzten Armen (Tafel III), der andere mit betend vorgestreckten Händen (Tafel IV), das Allerheiligste verehren. In der Gestaltung des Einzelnen verkörpern sie jedoch, wesentlich verschieden von ihren barocken Vorgängern, die neue Auffassung vom Wesen der Kunst. Das Barock hatte diese Engel im stürmischen Gestus drängenden Gebetes dargestellt (Fig. 22), das Antlitz voll innerer Spannung mit pathetischem Ausdruck. Das Knieen ist ein gewaltsames Anhalten nach stürmischem Fluge, alle Glieder des Körpers, in bewegtestem Kontrapost aus ihrer Lage verschoben, lassen die von seelischer und körperlicher Anstrengung angespannten Muskeln sehen. Oft lugen sie hinter einer mächtigen Säule des Altaraufbaues hervor,[2] durch die Deckung wird der Bewegungsreiz verstärkt und die ganze Erscheinung erhält etwas Momentanes.

Eine tiefgehende Wandlung hat sich in den Engeln Zauners vollzogen. Sie sind ganz frei aufgestellt, der Aufbau der Gestalten auf den ersten Blick klar ersichtlich. Der Empfindungsausdruck ist zu einer gehaltvollen Ruhe gebändigt, eine hingebende Andacht liegt in der Neigung des Körpers, die Glieder sind sanft gelöst, mit Vermeidung jeglichen Kontrapostes. Die Hände der Betenden, früher zur Verstärkung der Bewegung bei dem einen hoch an der Schulter, mit gespreizten Fingern gekreuzt, bei dem anderen weit ab vom Körper flehend heftig aneinander gepreßt, liegen hier sanft auf der Mitte

[1] Der Aufsatz, der das Bild hielt, befindet sich noch heute in einem Seitenraum der Augustinerkirche. Das Marienbild ist jetzt an einem Nebenaltar angebracht. Die Putti Zauners sind verschollen.

[2] Ein Beispiel in der Gruftkirche des Fürsten Liechtenstein in Wranau (Mähren), verfertigt gegen die Mitte des XVIII. Jahrhunderts.



Engel am Hochaltar der Pfarrkirche in Sarasdorf.



der Brust oder auf dem Knie gefaltet, die Finger in freiem und leichtem Zusammenschluß. Das Fleisch ist blühend und weich, die Muskeln kaum betont, nirgends eine Anspannung, die auf seelischen Kampf hindeuten könnte. Die Draperie, ehemals unglaublich lebendig, mit ihren schattenden Faltenkurven und flatternden Zipfeln, schmiegt sich hier in ihrem flachen Gefältel dem sanften Schwung des Körpers an.



Fig. 23. Zauner, Denkmal für Ignaz von Born.

Bewundernswert ist besonders die Bildung der Flügel, die organisch dem Körper angepaßt sind und deren Gefieder nicht das übliche Schema wiederholt, sondern mit höchster Vollendung das weiche Federkleid wiedergibt.

In den Engeln zeigt Zauner eine künstlerische Meisterschaft, die er in späteren Werken nicht mehr übertroffen hat. Es liegt in den beiden Gestalten eine Wärme der Empfindung, ein seelischer Ausdruck, die sie wirksam von ähnlichen Werken der vergangenen Bildnerkunst unterscheiden, deren geistiger Gehalt, in einem zur Manie gewordenen Mienen- und Gebärdenspiel veräußerlicht, hinter der dekorativen Funktion zurücktreten mußte. Das klassizistische Programm, das eine Vertiefung des seelischen Lebens, hohe und originelle Gedanken forderte, entzündete in den Künstlern ein Streben nach

Verinnerlichung, das zwar schwächeren Werken häufig den Stempel der Empfindsamkeit aufdrückt, in den Schöpfungen der Großen aber ein neues geistiges Leben erwachen ließ.[1]



Fig. 24. Gruppe des Menelaos.

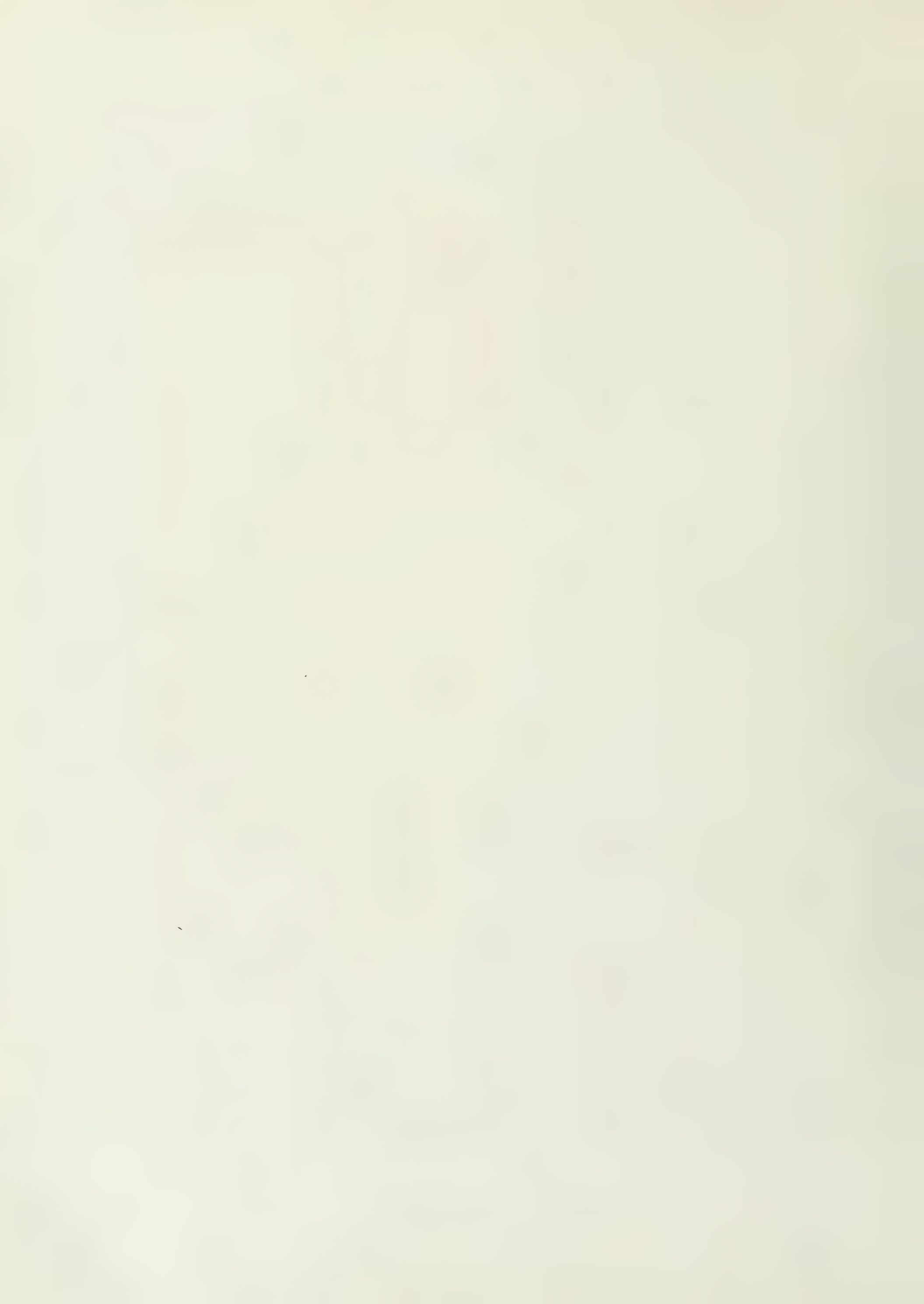
Im Gegensatz zu diesem Werk frommen Kirchentums dient die nächste Schöpfung Zauners der Verherrlichung eines heftigen Gegners kirchlichen Wesens. Es ist ein Denkmal zu Ehren eines Führers der Freimaurer, des berühmten Naturforschers Ignaz von Born (Fig. 23). Ende des Jahres 1784 war Zauner Mitglied einer Freimaurerloge geworden,[2] deren Orden in den achtziger Jahren in Österreich der Sammelpunkt der vornehmen Gesellschaftskreise war. Adel und Geistlichkeit, Gelehrte und der wohlhabende Bürgerstand waren in den verschiedenen Wiener Logen vereinigt. Zauner gehörte der Loge «Zur wahren Eintracht» an, die sich im Jahre 1785 auflöste und sich als Loge «Zur Wahrheit» neu konstituierte. Meister vom Stuhl war Ignaz von Born, Brüder waren z. B. Josef von Sonnenfels, der Jesuit und Dichter Blumauer, Professor Barth, der Kupferstecher Schmutzer, der Direktor des Münzkabinetts, Neumann, gleichzeitig trat in die Loge Melchior von Birkenstock ein, alles Männer, mit denen Zauner in künstlerischen Beziehungen schon stand oder solche noch später anknüpfen sollte. Ob er als Gegner des Klerikalismus oder, wie viele Künstler, um nützliche Beziehungen zu pflegen, Logenbruder geworden ist, steht dahin. Möglicherweise verdankt das kleine Werk einem Auftrag der Anhänger Borns, dessen Person zu jener Zeit heftig umstritten war, seine Entstehung.

[1] Schon auf die Zeitgenossen übte das Werk eine starke Wirkung aus. Sogar der Anhänger Nigellis schreibt in seiner bissigen Kritik über den Altar («Über den neuen Altar und die Veredlung der Hofpfarrkirche» von Baumeister 1784) «als Zugabe erblickt man auf den beyden Voluten, die in der Baukunst durchaus von übler Wirkung und daher zu verwerfen sind, zween schöne Engel von der Meisterhand des Herrn Zauner. Man bedauert nur, dass seine Kunst mit dem Unvermögen des Architekten in Kollision kömmt, wodurch letzterer das Lob, welches gerade wegen dieser Engel dem Altar zukommen dürfte, für sich behält.» Eine Kopie der beiden Engel (nach Prokop, Die Markgrafschaft Mähren etc., Bd. II. S. 221, von Josef Schrott) in der Kirche zu Austerlitz (1786).

[2] Ludwig Abafi, Geschichte der Freimaurerei, Bd. IV, S. 315.



Grabdenkmal der Grafen Fries.
(Vöslau.)



Ein bronzierter Gipsabguß des Modells hat sich erhalten; das Werk ist kaum in einem anderen Material ausgeführt worden. Es zeigt einen unbekleideten geflügelten Genius, der in der rechten Hand eine nackte weibliche Statuette (wohl die Göttin des Lichts) trägt, während die linke eine Eule, das Sinnbild der Finsternis, an einer Kette gefesselt hält. Auf einem Blocke ruhen die Symbole des Freimaurertums.

In der Bildung der Form lehnt sich Zauner wieder stark an die Antike an; er verwendet ein praxitelisches Vorbild, den Eros, den er leicht verändert. Durch die Drehung des Kopfes nach links und durch stärkere Betonung der Hüftlinie verleiht er seiner Gestalt einen größeren Bewegungsreiz.

Der Eros des Praxiteles war eine im Klassizismus ständig nachgeahmte Figur, die fast bei allen Bildhauern jener Epoche, mehr oder weniger umgestaltet, zu finden ist. Die ganze Skulptur der klassizistischen Periode leidet durch diese beständige Nachahmung einiger weniger antiken Vorbilder an einer großen Einförmigkeit der Motive. Auch in der hellenischen Antike ist die Anzahl der Typen erstaunlich gering. In dieser Armut ist aber ihre unvergleichliche Kraft begründet; die wenigen Formen, welche Generationen immer wieder nachschufen, nahmen im Laufe der Jahrhunderte unter den in der Tradition geübten Händen eine Verfeinerung an, welche spätere Kunstepochen, die ihre Kräfte in wechselnder Erfindung vergeudeten, niemals wieder erreichten. Der Klassizismus übernahm mit der Nachahmung der Antike diese Formenarmut, sie wurde ihm aber zum Verhängnis. Die Bildwerke, die unter den Mühen von Jahrhunderten die vollkommenste Durchbildung erreicht, verloren ihre Wirkung, wenn sie ein fremdes Geschlecht in eintöniger Wiederholung als bequemes Schema für seine Zwecke verwandte. Nur die Künstler des Klassizismus, welche die antiken Vorbilder nicht als fertige Organismen übernahmen und sklavisch kopierten, sondern in intensivstem Studium der Natur sich die Antike immer wieder eroberten, machen durch ihr lebendiges Gestalten jene Eintönigkeit vergessen. So erhält auch der Genius Zauners seine künstlerische Bedeutung durch eine vollendete Durcharbeitung des Fleisches und Knochengerüstes, die Formen des Körpers sind nicht nur aus der Antike kopiert, sondern in ihrem Sinne noch einmal nachgeschaffen; ganz anders als z. B. die Gestalt des sehr ähnlichen Eros von Thorwaldsen, der gar oft seine Körper nicht selbständig durchdenkt, sondern aus dem antiken Formenschatz zusammenkomponiert.[1]

Einige Jahre später hat Zauner in dem Grabmal der Grafen Fries[2] wiederum einen nackten Jünglingskörper gebildet (Tafel V). Das Werk befindet sich noch in Vöslau im Schloßpark, einer ehemaligen Besitzung der Grafen Fries. Gegenwärtig in einem alten Gartenhause wirkungsvoll aufgestellt, stellt es den alten Grafen Fries dar, «der seinen erstgeborenen, bald nach ihm verstorbenen Sohn, zu einem Altare führt, auf dem das Buch

---

[1] Schadow in den «Kunstwerken und Kunstansichten»: «durch die Natur verführt wird man nicht wie Thorwaldsen in einer Imitation des Idealstils der Antike verbleiben, sondern seine Originalität darbieten».

[2] Graf Johann Fries starb 1785, Graf Josef 1788.



Fig. 25. Zauner, Kaiser Josef II. (Relief).

des Schicksals, von dem Sinnbilde der Ewigkeit einer in sich gekrümmten Schlange umwunden, aufgerollt liegt. Auf dem Altare selbst erscheint in halb erhobener Arbeit die Hoffnung eines besseren Lebens».[1]

Abermals muß eine Antike als Muster dienen; die Gruppe des Bildhauers Menelaos (Fig. 24, ehemals in der Villa Ludovisi, jetzt im Thermen-Museum zu Rom), schon im 17. Jahrhundert ein geschätztes Werk.[2]

Wenn auch Zauner in der Stellung der Figuren die allgemeinen Grundzüge des alten Vorbildes beibehielt, so hat er doch die Komposition recht charakteristisch verändert.

Das Bewegungsmotiv ist gegenüber der Antike verstärkt, die beiden Gestalten stehen nicht mehr steif nebeneinander auf einer Ebene, sondern durch den tiefer liegenden Standpunkt des Jünglings, dessen Streben nach aufwärts durch den höher gesetzten Fuß verstärkt wird, durch das Zusammenrücken der Figuren, die stärkere Neigung des älteren und geschwungene Körperlinie des jüngeren, kommt ein leichtes Rotieren in die Gruppe. Die Komposition ist kompakter, es gibt keine Durchbrechungen, sondern die langen wallenden Gewänder verkleiden die Zwischenräume und fassen mit dem Altar die Bildnisse wie in einem Rahmen.

Ersichtlich ist auch das Bestreben, in der Fläche zu bleiben. Die Komposition mahnt an ein Relief, das auf einer flachen Nische gearbeitet ist.

Der Körper des Jünglings weist gegenüber dem Genius Bornii auf eine veränderte Auffassung der Form. Der Rumpf zeigt nicht mehr die graziöse Schlankheit der praxitelischen Kunst, sondern einen mehr gedrungenen Bau, die breiten Schultern, der mächtige Brustkasten, die breitere Bildung der Bauchpartie deuten mehr auf ein Studium Polyklets.

Das individuell-realistische Antlitz der beiden Gestalten, das auf den ersten Blick einen merkwürdigen Gegensatz zu den antikisierenden Leibern bildet, konnte einer Zeit nicht auffallend erscheinen, die noch gewohnt war, die Bildnisse ihrer Verwandten und Freunde in seltsamer Verwandlung unter die Götter, Musen oder gar Hirten gereiht zu sehen. Der Künstler paßte die wirklichkeitsgetreue Bildung der Köpfe durch Fortlassung alles Details, durch Hervorhebung der charakteristischen Züge und durch Steigerung des

[1] Widemanns mahlerische Streifzüge durch die interessantesten Gegenden um Wien, 1805, Bd. I, S. 147.

[2] Eine Kopie von Carlier im Park von Versailles.

Ausdrucks der idealisierenden Bildung der Körper an, und so wirkt denn auch der Kopf des Älteren in der Toga durchaus nicht fremdartig, und das an Danneckers Schillerbüste gemahnende, kühn geschwungene Antlitz des jungen Grafen mit den prächtig stilisierten Locken bildet mit der heroischen Nacktheit des Körpers ein geschlossenes Ganzes.[1]

Die Meisterschaft, die Zauner an diesem monumentalen Werke in der Behandlung des Porträts zeigt, weisen auch seine Bildnisbüsten auf.

Die Kunst des Porträts in Metall und Stein hatte während des 18. Jahrhunderts in Wien eine glänzende Blüte erlebt. Matthäus Donner, Balthasar Moll, vor allem Messerschmidt, waren ihre bedeutendsten Vertreter gewesen. Die beiden älteren Künstler hielten in ihren Werken noch am repräsentativen Porträt der älteren französischen Richtung fest, zwar schon mit stärkerer Betonung des Individuellen, jedoch in dieser Hinsicht noch weit hinter Messerschmidt zurückstehend, dessen beste Werke mit der scharfen Individualisierung und geistigen Vertiefung eines Houdon wetteifern. Die Plastik des Klassizismus übernahm das Erbe dieser hohen Porträtkunst und die einzelnen Künstler verwalteten es je nach ihrer Art.



Fig. 26. Messerschmidt, van Swieten.

Die stilisierende Richtung, die in der naturalistischen Bildniskunst des Rokoko zurückgedrängt, jedoch nie ganz verschwunden war, mußte in einer Zeit wieder stark lebendig werden, deren Prinzip auf die Gestaltung eines Typus ausging. Indes auch die naturalistische Richtung verlor nicht viel an Boden. Die Künstler des Klassizismus wählten sich nun je nach ihrem Temperament bei der Gestaltung der Bildnisse die Vorbilder aus der Antike, die ihrem Kunstwollen entsprechend waren. Die Plastiker, die eine typische Gestaltung des Porträts erstrebten, fanden die starke Betonung des formalen Elementes in der hellenischen Antike wieder, die naturalistisch empfindenden suchten in dem Realismus der römischen Büsten die Anregung.[2]

[1] Das Werk fand bei den Zeitgenossen bewundernde Anerkennung. Ein späterer Besucher sehwingt sich sogar auf, «von einem Meisterwerk von Österreichs Phidias» zu reden. Widemann a. a. O., Bd. I, S. 147. — Das Denkmal des Edlen Franz von Mack von Zauners Schüler Kässmann 1796 in Kalksburg im Schlosse «Mon Perou» erinnert Gaheis (a. a. O., Bd. VI, S. 102) «an die Meisterzüge unseres Zauner».

[2] Ein Beispiel für beide Richtungen liefert Houdon, dessen Büste Rousseaus im Louvre eine Nachbildung römischer Porträtkunst ist, während seine (späte) Büste Napoleons (in Dijon) hellenisch-idealisierende Tendenzen trägt.

Zauners Bildniskunst ist nun nicht schlechthin einer dieser Richtungen zuzuschreiben. Es vermengen sich in seiner Kunst die Einflüsse der Wiener realistischen Porträtplastik, vornehmlich Messerschmidts, dessen Werke er während seiner Wiener Lehrjahre vor Augen sah, und Trippels, dessen Hang zum Idealisieren ihm in der römischen Privatakademie nahegetreten war.

Trippels Büsten, deren berühmteste, Goethe und Dorothea Schlözer, allerdings erst nach Zauners römischem Aufenthalt entstanden, tragen besonders deutlich die Spuren des hellenischen Ideals. Der apollinische Schwung seiner Goethe-Büste verleiht dem Dichter mehr das Gepräge eines griechischen Gottes als eines Menschen.

Künstlern, deren Temperament auf den Realismus gestimmt war, mußte diese verklärende Art wenig behagen; so äußerte sich schon Schadow mit heftigem Mißfallen über die «Konvenienzmenschen» Trippels, «denen jede Art von Natürlichkeit mangle».

Zauner wurde durch den Umbildungsprozeß, den sein künstlerisches Schaffen in Rom erfuhr, für das hellenische Ideal der Trippelschen Auffassung empfänglich; seine Porträts verlieren sich aber nie in das charakterlos Typische, sondern halten getreulich die Form des natürlichen Vorbildes fest. Jedoch liegt über ihnen ein Hauch dionysischen Lebens, zumal der Blick zeigt ein Schauen in unbegrenzte Fernen, der Ausdruck eine erhabene, weltabgewandte Stimmung, die einen starken Gegensatz bildet zu den Realisten des Porträts und ihren römischen Vorbildern, deren Köpfe in Blick und Ausdruck immer einen starken Wirklichkeitssinn verraten. Jene Tendenzen zeigt besonders stark eine der frühesten Schöpfungen Zauners, das Porträt von Josef von Sonnenfels (Tafel VI).

Sonnenfels war Sekretär der Akademie und einer der führenden Geister des josefinischen Staates.[1] Als ordentlicher Professor der Polizei- und Kameralwissenschaften an der Wiener Universität hatte er eine Reihe nationalökonomischer Werke verfaßt, in denen er die Lehren des Merkantilismus verbreitete, von dessen Anschauungen ausgehend die Staatsmänner Österreichs alle künstlerischen Bestrebungen so wirksam förderten. Literarisch eifrig auf dem Gebiete des Theaterwesens tätig — bekannt ist sein Kampf gegen den Hanswurst des Wiener Schauspiels — hatte er als Sekretär der Akademie auch der bildenden Kunst sein Interesse zugewandt, zahlreiche Dokumente von seiner Hand im Archiv der Akademie sowie einige Reden und Aufsätze in seinen gesammelten Werken verraten ein außergewöhnliches Verständnis für künstlerisches Schaffen. In verschiedenen Reden bei festlichen Veranstaltungen der Akademie hatte er den Künstlern seine Anschauungen über die Ziele der Bildniskunst klargelegt. Ein begeisterter Verehrer Winckelmanns,[2] von den Tendenzen des neuen Stils durchdrungen, war er einem starken Naturalismus abhold. So heißt es in seiner «Ermunterung zur Lekture an junge Künstler»:[3] «Ich werde mich an einem Kopfe von Denner über die hart-

[1] Willibald Müller, Josef von Sonnenfels, Wien 1882.

[2] Wenig geschmackvoll sagte er einmal: «Winckelmann, über dessen Aschenkrug die Grazien trostlos hingelehnt weinen und der sanftflüssenden Haarlocken sich berauben, um sie auf das Grabmal ihres trauten Freundes zu streuen« (Ges. Schriften, Wien 1786, Bd. VIII, S. 389).

[3] a. a. O., Bd. VIII, S. 281.



Joseph von Sonnenfels.

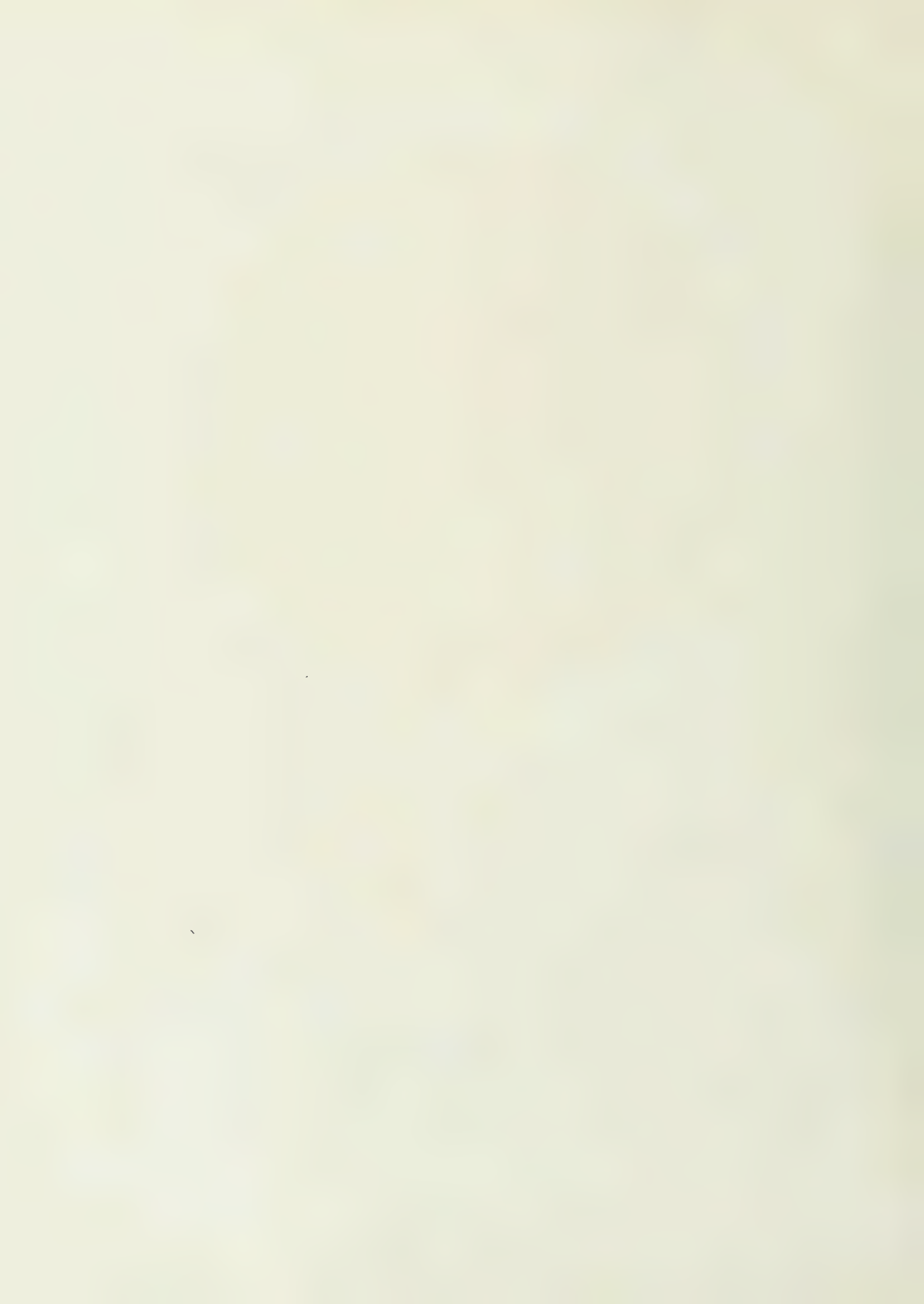




Fig. 27. Zauner, Porträt des Malers Grasmayr.

näckige Mühe des Mannes verwundern, der jedes Haar so ängstiglich nachgeahmt hat. Wenn er dagegen den Decius von Rubens sieht, ruft er bewundernd aus: ‚Das ist ein Maler!‘, ob er gleich die Schweisslöcher an seinem Körper nicht zählen könne.»

Ausführlicher entwickelt er in seiner Rede «Von dem Verdienste des Porträtmalers»[1] in ausgezeichneter Klarheit Gedanken über dasselbe Thema, die auch für unsere heutigen Anschauungen ihre Bedeutung nicht verloren haben.

Er äußert sich absprechend darüber, daß bei einem Porträt die oberflächliche Ähnlichkeit bei dem Publikum ausschlaggebend sei. «Es ist sogar eine oft gemachte Beobachtung, und die sich täglich bestättiget: dass die gemeinsten Maler in der mechanischen oberflächlichen Aehnlichkeit, es den verdienstvollsten Künstlern zuvortun. Aber Portraite, die wie die Köpfe eines van Dyk der Vergänglichheit trotzen, wenn das geringe, nur augenblickliche Verdienst der Aehnlichkeit lange schon erloschen ist, noch der Pinsel geschätzt, von Kunstgenossen bewundert, und von den Liebhabern mit Gold aufgewogen wird, solche Porträte zu malen dazu gehört nicht nur eben diese Richtigkeit . . . Es gehört alle Scharfsinnigkeit, viele Beurtheilung und ein gebildeter schöner Geschmack dazu nur die großen Teile aufzunehmen, die kleinen, die karakteristischen Drücker aber sparsam und bloß als untergeordnete Schönheiten anzubringen . . .»

[1] a. a. O., Bd. VIII, S. 372 ff.

In Zauners Marmorbüste des vornehm=geistvollen Kopfes spiegelt sich dasselbe künstlerische Empfinden, dem Sonnenfels in seinen Theorien Ausdruck gegeben. Die Naturerscheinung ist nicht mit allen Zufälligkeiten festgehalten, sondern in großen und ruhigen Flächen ist ihre Vielfältigkeit vereinfacht. Kongenial hat er das Wesen dieser bedeutenden Persönlichkeit er=faßt, durch Konzentrierung auf die charakteristischen Züge eine Kraft des Ausdrucks erzielt, die das geistige Leben dieser Physio=gnomie vollendet wiedergibt.



Fig. 28. Zauner, Erzherzog Karl.

Ein Vergleich des Zauner=schen Werkes mit einer kleinen Arbeit aus seiner Jugendzeit sowie mit gleichzeitigen Schöpfungen seiner Vorgänger lehrt, wie stark der geänderte künstlerische Sinn auf die Darstellung des Porträts eingewirkt hat, wenn auch manche Züge der früheren Auffassung weiter lebten. Die vergangene Zeit hatte beim Bildnis gesteigerte Empfindung angestrebt, man liebte die Darstellung einer über=raschenden momentanen Bewe=gung, die sich im plötzlichen Zurückwerfen oder einer jähen Seitenwendung des Kopfes, einem raschen Gestus der Hand, oft auch durch den geöffneten Mund, zu äußern pflegte. Verstärkt wurde sie durch den Schwung in den Li=nien der Haare und die Betonung des Zufälligen im Kostüm, wie in einem übergeworfenen Mantel, der im Begriffe ist, herabzugleiten, oder in dem gleichsam durch einen Windstoß auf=gebauschten Gefältel und flatternden Gewandzipfeln. Ein im Wiener Hofmuseum befind=liches kleines Relief, wahrscheinlich von Zauners Hand, Josef II. (Fig. 25) darstellend, aus dem Beginn der siebziger Jahre, oder die 1769 entstandene Büste van Swietens von Messer=schmidt[1] (Fig. 26) sind charakteristische Beispiele dieser temperamentvollen Bildniskunst.

[1] Ilg. Messerschmidts Leben und Werke. Leipzig 1885, S. 11.

Zauner hat in seiner Büste von Sonnenfels dieses sprühende Leben äußerst gemäßigt. Der Kopf ist zwar noch gedreht, jedoch nicht mehr in der nervösen impulsiven Art; nur ganz leise lebt noch das Momentane der früheren Bildnisse in dieser Seitenwendung weiter. Die tiefen Schatten und Furchen, welche dem Antlitz früher erhöhte Lebendigkeit gaben, haben klaren Übergängen von Fläche zu Fläche Platz gemacht. Das Haar, vorher in krausen und welligen Ringeln, deren Höhlungen mit dem Bohrer tief schattig ausgehöhlt waren, ist weich und flockig geworden, kompakt, mit geringer Schattenbildung. Das Gewand, ehemals aus Vorliebe für optische Wirkungen mit oft meisterlicher Darstellung der Stoffsorten, mit Ordensbändern, Pelzwerk und Samtbesatz, die, malerisch gruppiert, sich überschneiden, ist einer einfachen, unten scharf abgeschnittenen Draperie gewichen, die Stein und nicht mehr Stoff sein will. Die Falten, früher knitterig und unruhig, brechen sich jetzt in langen scharfen Linien und wirken in ihrem Aufbau fast architektonisch. Nur die tiefen Schatten und die Art, wie der Hals aus dem Dunkel der Höhlung der Draperie herauswächst, erinnert noch an eine Zeit, die für optische Wirkungen empfänglich war.



Fig. 29. Zauner, Büste des Kaisers Franz.

Die Büste von Sonnenfels ist die hervorragendste Leistung der gegenwärtig bekannten Arbeiten Zauners auf diesem Gebiete. Der Katalog seiner Werke verzeichnet eine Reihe von Büsten bedeutender Persönlichkeiten, die verschollen sind.

An Wert der Büste des Sonnenfels kommt am nächsten das Reliefporträt des Tiroler Malers Grasmayr (Fig. 27) an seinem Grabmale in der Pfarrkirche von Wilten (einer Vorstadt von Innsbruck), das ihm dessen dankbarer Schüler Sperges gewidmet hat.

Der ausdrucksvolle, durchgearbeitete Kopf ist nicht nach dem Leben geschaffen, da Grasmayr schon 1751 gestorben war. Auch bei ihm bemerkt man wieder die vortreffliche

liche Behandlung des Haares, das gewöhnlich bei den Büsten des Klassizismus ziemlich schematisch gearbeitet ist. Zauner verwandte weder die typische gelockte Haartracht der hellenischen Kunst, noch die sonst so beliebten straffen Haarsträhne der römischen Porträts, sondern stilisierte leicht den natürlichen Haarwuchs und paßte ihn den charakteristischen Zügen des Kopfes an.

Ein Porträt des Erzherzogs Karl (Fig. 28), schon aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts, ist — vielleicht im Hinblick auf den Besteller, dem aller charakteristischen Kunst abholden Kronprinzen Ludwig von Bayern[1] — im Verhältnis zu der grotesken Häßlichkeit des an sich bedeutenden Kopfes stark idealisiert.[2]

Die Büsten des Kaisers Franz von der Hand Zauners geben dagegen die Züge des Herrschers mit ziemlicher Treue wieder. Es existieren zwei Variationen, beide stellen den Kaiser in der Tracht eines römischen Imperators dar. Sie sind um die Jahrhundertwende entstanden, das eine Exemplar, dessen Gipsmodell in der Akademie ist, zeigt eine länglichere Schädelform und eine stärkere Betonung des Details in der Gesichtsbildung. Der Brustpanzer ist mit flach gearbeiteten Reliefs geschmückt. Die zweite Büste scheint mehr befriedigt zu haben. Zauner führte sie für das Mineralienkabinett der Hofbibliothek in Marmor aus; ein zweites Bronzeexemplar stand im Ratsaal der Akademie[3] (Fig. 29); ein drittes, ebenfalls aus Bronze, gelangte durch den Grafen Saurau zur Aufstellung im Theresianum. Es erscheint bei der Wertschätzung des Kaisers für Zauners Person und Leistungen nicht ausgeschlossen, daß die Büsten nach dem Leben gearbeitet sind. Jedenfalls war der Kaiser prinzipiell nicht abgeneigt, einem Künstler Modell zu sitzen, wie Malamani[4] behauptet. Bei der Darstellung des Kaisers hat Zauner jegliche Seitenwendung des Kopfes vermieden. Die Haltung ist streng frontal, die Würde der Majestät mußte jede momentane Stimmungsäußerung verbieten.

Die Büsten des Monarchen zeigen nicht die starke Lebendigkeit der anderen Bildnisse Zauners. Neben der vortrefflichen Büste Canovas[5] (Fig. 30), die allerdings mit der impulsiven Wendung des Kopfes und dem lebhaften Blick barocker Auffassung sehr nahe steht und unter Verzicht auf Ähnlichkeit einen jugendlich temperamentvollen Cäsaren aus dem biederen Kaiser gemacht, vermochte sich das ehrlichere Werk des Deutschen nicht zu halten.

[1] Ludwig hatte später sogar den Plan, einige Büsten Schadows in der Walhalla, die ihm zu realistisch erschienen, überarbeiten zu lassen, um sie zu idealisieren, bezeichnend für die Ausartung der künstlerischen Zeittendenz bei Nichtkünstlern (Edmund Hildebrand, Der Bildhauer Friedrich Tieck, S. 65).

[2] Man vergleiche dagegen die realistische Büste von unbekannter Hand in der Fideikommißbibliothek mit der plumpen Nase, den wulstigen Hängelippen, den eingefallenen, faltigen Wangen.

[3] Jetzt in der Hofburg.

[4] S. 98. Canova arbeitete seine Büste des Kaisers nach einer Wachsmaske, doch kaum, weil der Kaiser sich weigerte, wie «irgend ein erster Konsul» Modell zu stehen. Eine sehr realistische Büste der Fideikommißbibliothek tragt z. B. die Inschrift: Gaetano Monti Milano fece 1816 trato dal naturale. Füger erzahlt in einem Briefe (vom 23. August 1816, Handschriftensammlung der Stadt Wien), daß ihm der Kaiser gelegentlich eines Besuches der Belvederegalerie sogar selbst eine Porträtsitzung angetragen.

[5] Im kunsthistorischen Hofmuseum in Wien.

Canovas Schöpfung[1] übte den maßgebenden Einfluß auf die Darstellung Franz II. aus. Viele der zahlreichen Büsten des Kaisers tragen, wenn auch gedämpft, den Typus, den Canova geschaffen, besonders in Schallers Büsten[2] ist die Imperatorenmiene geschickt wiedergegeben, während schwächere Talente, wie Käßmann, durch eine flaue Stilisierung den Kopf fast zur Unkenntlichkeit veränderten (Büste auf der Bibliotheksstiege der Universität).

[1] 1798 verfertigt, wurde sie in der Bibliothek zu Venedig aufgestellt und kam erst 1806 nach Wien.

[2] Exemplare in Marmor, mit geringen Verschiedenheiten, im österreichischen Museum, im Museum der Stadt Wien und in der Fideikommißbibliothek.



Fig. 30. Canova, Büste des Kaisers Franz.

Kapitel VIII.

Die Grabmäler Laudons und Leopolds II.

Die in dem ersten Jahrzehnt des Wiener Aufenthalts vollendeten Werke machten Zauner zu dem bekanntesten Bildhauer Österreichs. Viele der bedeutenderen Aufträge, die Hof und Adel zu vergeben hatten, wurden ihm nun zuteil.

In den Jahren 1790—1795 entstand eine Reihe von monumentalen Grabdenkmälern. Nach Vollendung der Bildsäule für den Grafen Fries erhielt er 1790 von der Witwe des in diesem Jahre verstorbenen Feldmarschalls Laudon den Auftrag, ein Monument für dessen Grabstätte zu schaffen.

Zauner mußte sich in seinem Werke an einen Entwurf Fügers halten. Wenn man auch zu jener Zeit schon anfing, auf eine originell=künstlerische Schöpfung Gewicht zu legen,[1] so war es doch noch immer ein durchaus nicht ungewöhnlicher Vorgang, daß Maler für Bildhauerarbeiten Vorzeichnungen lieferten; dieser besonders im Barock viel=geübte Brauch, dessen malerische Auffassung der Plastik dieser Tendenz entgegenkam, verlor sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts.[2]

Da die Zeichnung Fügers verschollen ist, läßt sich nicht feststellen, inwieweit Zauner sich an die Vorlage gehalten hat.

Für den künstlerischen Wert des Werkes ist das Schaffen nach einer solchen Vor=lage bedeutungslos. Dem Bildhauer ist eine Vorzeichnung, zumal wenn sie von einem Maler herrührt, nur eine Anregung; die Schöpfung der Form, nicht die Idee ist es, die den Charakter von Bildhauerarbeiten bestimmt.

Das Grabmal Laudons (Tafel VII) ist stimmungsvoll im Walde gelegen. Früher erhöhten noch den Reiz «schwermütig gesenkte Trauerweiden», die das Grab beschat=teten.[3] Vielleicht durch die Wahl des Ortes dazu bestimmt, bekundet Füger in seinem Entwurf schon hier jene Neigung zur Romantik, die einige Jahre später sein Schaffen

---

[1] Vgl. auch den Schluß des Zaunerschen Gutachtens vom Jahre 1807.

[2] Nicht recht verständlich ist es daher, wie Hildebrand (Leben, Werke und Schriften des Bildhauers Falconet, Straßburg 1908, S. 21) die Entstehung plastischer Arbeiten nach Zeichnungen von Malern als einen «in der Kunstgeschichte ganz isolierten Fall» bezeichnen kann. Auch im Klassizismus finden sich noch häufig Beispiele. Schadow folgte beim Denkmal des Grafen von der Marck einer Zeichnung Puhl=manns (Hagen, Geschichte der Deutschen Kunst, S. 59; Friedländer a. a. O., S. 105). Bei Ausschreibung monumentaler Werke der Plastik wurden von der Wiener Akademie immer die Maler zugezogen, die Ideen und Zeichnungen zu liefern hatten (häufige Beispiele im Archiv der Akademie).

[3] Gaheis a. a. O., Bd. V, S. 126; A. de Laborde, Voyages pittoresques en Autriche, Paris 1821, be=schreibt dort «un enclos planté des peupliers, des saules» etc.

beherrscht. Der trauernde Ritter, dessen Typus der deutschen Vergangenheit entnommen, stimmt wenig zusammen mit den antiken Genien und Heroen, welche sonst die Grabmäler des Klassizismus beleben.

Zauner hat in diesem Werk der Fügerschen Idee vollendeten Ausdruck gegeben. Die schwermütige Gestalt des Ritters (Fig. 31), der, in tiefes Sinnen versunken, neben dem Sarkophag sitzt, ist eine Schöpfung, der auch später die Romantik nichts Besseres zur Seite gestellt hat. Ausdruck des Gesichtes und Haltung tragen das Gepräge unbewußter sinnender Trauer, frei von aller affektierten Empfindsamkeit, der häufig derartige Werke jener Zeit nicht entgangen sind.[1]

Ein anderes Grabmal (Fig. 32), gleichzeitig entstanden, ist das des Grafen von Loysymthal in der Kirche zu Mariazell. Es hält den im Klassizismus beliebten Typus des Wandgrabes ein, dessen geradliniger Aufbau die struktiven Elemente scharf betont und sich der Wand streng angliedert, mit dem Bestreben, auch in seinem plastischen Schmuck in der Fläche zu bleiben.

Der Charakter des Mittelreliefs mit dem sturmbewegten Schiffe verdankt die malerische, unklassizistische Auffassung wohl einem gegebenen barocken Vorbild (etwa einer Medaille). Das Reliefporträt der alten Gräfin ist eine der feinsten Leistungen von Zauners Bildniskunst.

Das Hauptwerk Zauners in jenen Jahren war das Grabmal für den 1792 gestorbenen Kaiser Leopold II. (Tafel VIII), das sein Nachfolger Franz ihm errichten ließ. Das Monument sollte ursprünglich in der Kapuzinergruft, der traditionellen Ruhestätte des Kaiserhauses, aufgestellt werden.

In dieser Gruft standen die Reihen der Sarkophage und zeigten den Wandel der Stile von fast zwei Jahrhunderten.

Die Särge der Brüder Moll wiesen noch den überreichen Prunk auf, mit dem das Rokoko seine Grabmäler ausstattete. Das tektonische Gebilde verschwand ganz unter der Fülle der Ornamente, Embleme, Reliefs, liegenden und kauernden Gestalten, deren weiche, biegsame Zinnformen Deckel und Wände der Sarkophage überwucherten. Mit der Beisetzung Josefs II. verschwand diese üppige Formenwelt. Der ganz schlichte, schmucklose Sarg dieses Kaisers bedeutet die höchste Negation des vergangenen Kunstwollens.

Durch den zur Aufstellung gewählten Ort wurde Zauner bestimmt, für sein Grabmal die Sarkophagform beizubehalten, jedoch wählte er als Material nicht mehr das vorher übliche Zinn, dessen weiche Masse der klassizistischen Formensprache mit ihrer härteren scharfkantigen Linienführung und ihrer Abneigung gegen malerische Wirkungen nicht mehr entsprach. Der verschiedenartig gefärbte Marmor, aus dem er sein Werk kom-

[1] Bezeichnend für die Stimmung, die dieses Werk schon früh auslöste, ist die Schilderung von Gaheis, Bd. V, S 126 (1801): «in der für eine solche Stätte anpassenden, durch die Verwilderung der Gegend selbst herbeygeführten Stimmung, die allmählich in stilles Nachdenken übergegangen war, standen wir vor dem Grabmal». A. de Laborde, S. 72, nennt das Denkmal «d'un goût plus pur que les autres ouvrages du même auteur».

ponierte, mit dem matten Weiß des figürlichen Schmuckes und den stumpfen grün und braunroten Tönen der Architektur spiegelt die gedämpfte Farbenempfindung des Klassizismus wieder, welche die kräftigen Farben ehemals verwandter Steinarten sowie eine stark reflektierende, glänzende Politur nicht duldete.

Das konstruktive Gerüst des Monumentes ist streng betont, die Gliederung des Sarkophags scharf profiliert.

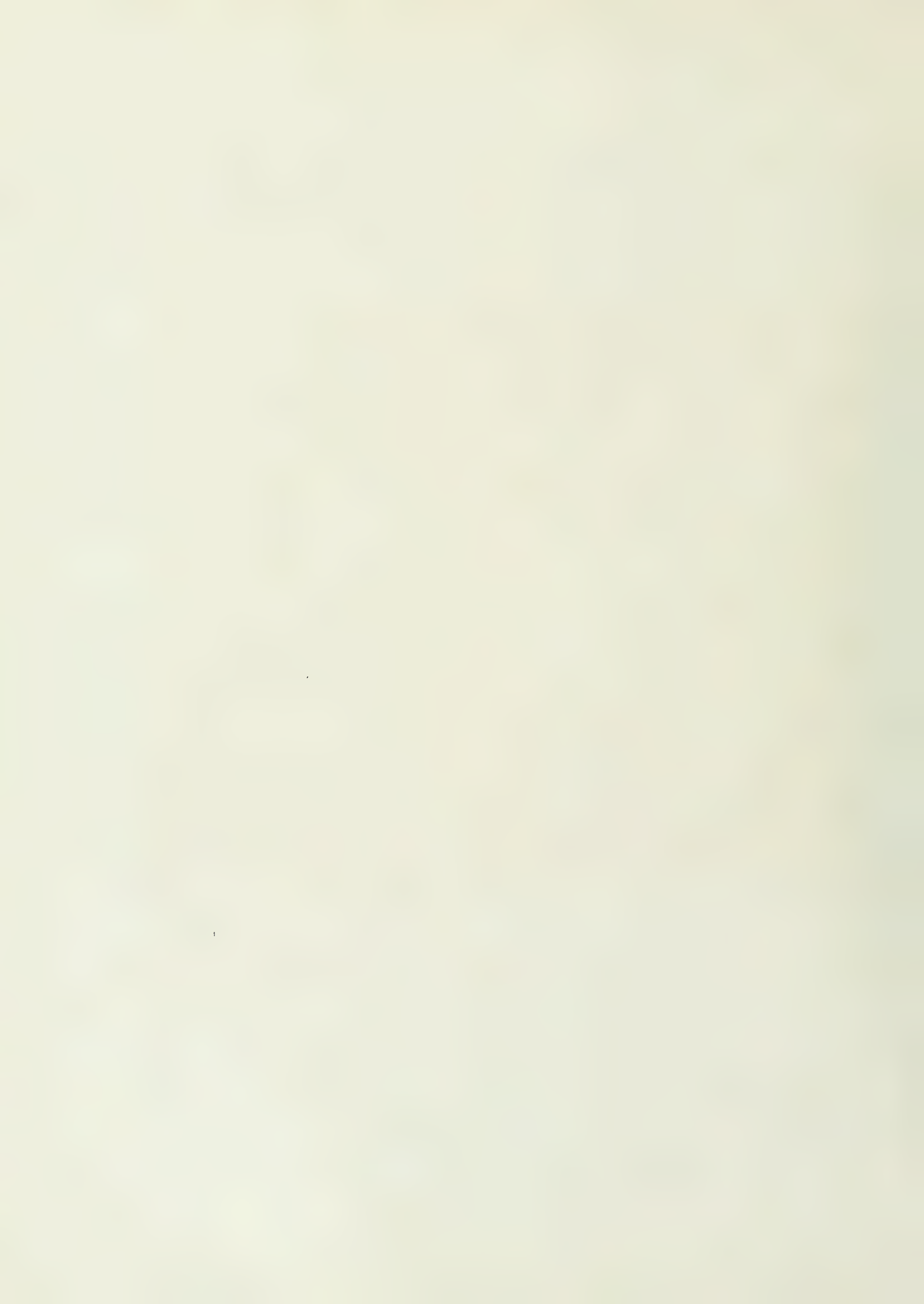


Fig. 31. Trauernder Ritter am Grabmal Laudons.

Der figürliche Schmuck ist sparsam geworden. Die Fülle bewegter Gestalten an den früheren Grabmälern, die dramatisch allen Stadien des Schmerzes um den Verblichenen Ausdruck verliehen, hat der einer trauernden weiblichen Gestalt (Fig. 33) zu Füßen des Kaisers Platz gemacht, die, an den Rand des Sarkophags gelehnt, auf dessen Basis steht. Sie ist ein Typus, den Zauner von Grabmälern der Vergangenheit übernommen (ähnlich z. B. die ihr jetzt gegenüberstehende schreibende weibliche Figur am Grabmal Launs von B. Moll), ihre Erscheinung hat jedoch dem geänderten Empfinden gemäß eine charakteristische Wandlung erfahren. Auch bei ihren Grabmälern verschmähte die



Grabdenkmal des Feldmarschalls Laudon.
(Hadersdorf.)



verflossene Zeit nicht die Darstellung des sinnlichen Reizes blühender Frauenkörper; die anmutigen Formen, welche durch die graziös gerafften Falten und Fältchen der knappen Gewänder durchschimmern oder in koketter Entblößung enthüllt werden, dünkten einem sinnenfrohen Geschlecht auch bei der Darstellung der Trauer unentbehrlich. Der wachsende sittliche Ernst einer andersfühlenden Menschheit vertrieb die verführerischen Nymphen von der Stätte des Todes. Die Gestalt am Grabe Leopolds ist eine keusche Priesterin, unter der züchtigen Verhüllung der in weichen Kurven fließenden Gewänder ahnt man nur die Linien des etwas schweren Körpers, der Gestus der Trauer ist gehalten und sanft, jede tätige Teilnahme vermeidend.

Der Kaiser ist im ruhigen Schlafe ausgestreckt, der Kopf leicht idealisiert, jedoch dem natürlichen Vorbild sehr ähnlich. Seine Haltung ist, wohl eine Folge der starren Rüstung, nicht ganz gelungen, sie erscheint etwas steif und gezwungen, die Drehung des Körpers (um ihn dem Beschauer sichtbar zu machen) nicht glücklich motiviert.

Die Anregung zu der schlafenden Figur, vielleicht auch zu dem ganzen Aufbau, geht wohl auf Schadows Grabmal des Grafen von der Marck zurück, das in ähnlicher Haltung den jungen Grafen auf einem Sarkophage schlummernd zeigt und schon in jener Zeit großes Aufsehen erregt hatte.[1] Schadows schlafendes Kind ist jedoch der Zaunerschen Figur überlegen in der Darstellung der im Schlummer gelösten ruhenden Glieder.

Die Reliefs an den beiden Langseiten sind von der Architektur scharf abgegrenzt und gliedern sich ganz flächenhaft den Wänden ein.

Das Relief spiegelt den Wandel des Kunstwollens mit besonderer Deutlichkeit wieder. Im Barock strebte es mit allen Mitteln der Malerei eine naturalistische Raumwiedergabe an. Durch Überschneidungen, Verkürzungen, perspektivische Kunststücke aller Art suchte es die Illusion des Raumes zu erwecken. Die Darstellung der Landschaft, der Architektur, der Staffage ging darauf aus, die Ebene zu negieren und eine möglichst ausgedehnte Tiefenwirkung zu erzeugen. Allmählich bereitete sich dann der große Umschwung vor, indem der ausgesprochen optische Charakter sich verlor und die Neigung zur flächenhaften Darstellung stärker wurde, bis die Entwicklung im Klassizismus endete, der in seinen flächenhaft gebildeten Reliefs im Anschluß an die hellenische Antike wieder streng die Ebene einhielt.[2]

Zauner hat in seinen beiden Sarkophagreliefs wohl auch schon diesen Tendenzen gehuldigt, jedoch zeigen sie im Gegensatz zu späteren Arbeiten noch die Neigung zu bewegterem Aufbau und Darstellung des Raumes. Das vordere Relief (Fig. 34), die Gesetzgebung, enthält eine Fülle sich überschneidender bewegter Figuren, zumal die Gruppe zur Rechten läßt noch den Eindruck räumlicher Vertiefung aufkommen. Das Relief an der rückwärtigen Wand (Fig. 35) stellt den Hafen von Livorno mit dem getreu

---

[1] Ein Stich von Sintzenich war 1793 erschienen. Ein Beweis für die persönlichen Beziehungen Zauners zu Schadow ist sein Brief mit der Auskunft über die Arbeiten für das Josefsdenkmal.

[2] Die klassizistische Richtung der französischen Kunst nimmt hie und da schon im 17. Jahrhundert diese Entwicklung vorweg.



Fig. 32. Zauner, Grabmal des Grafen Loysymthal.

kopierten Standbild Ferdinands I. von Tacca dar — Leopold war Großherzog von Toskana gewesen — und versucht noch, wenn auch mit sehr beschränkten Mitteln, den Charakter der Örtlichkeit wiederzugeben.

Im Frühjahr 1795 war das Grabmal vollendet. Der Kaiser war von dem Werke dermaßen befriedigt, daß er beschloß, von einem Jahrhunderte geübten Brauch abzugehen und es nicht in den Gewölben der Kapuzinergruft zu vergraben, sondern an einem leicht zugänglichen Orte dem Lichte des Tages zu überlassen.

Am 2. April 1795 sandte der Hofrat Mayer von der Hofbaudirektion folgenden Bericht ein:[1]

«Das bei dem Professor der Bildhauerkunst Zauner auf Allerhöchsten Befehl mit Contract[2] bestellte Monument für weiland Se. Majestät den Höchstseligen Kaiser Leopold . . . ist dermalen vollkommen fertig und wie Euer Majestät bei Höchsteigener Besichtigung zu erkennen geruht haben, so gut ausgefallen, dass solches allerdings unter die schönsten Producte unseres Zeitalters zu zählen ist.

Da nun Eure Majestät selbst dieses Kunstwerk nicht in der Gruft der Capuzinerkirche vergraben, sondern vielmehr an einem Orte untergebracht wissen wollen, wo solches sowohl vor dem Verderben gesichert, als auch mehr im Gesichte und leichter zugänglich sey und daher den Allerhöchsten Entschluss zu fassen geruht haben, dazu die Frauenkapelle rechter Hand in der Capuzinerkirche zu widmen, so kommet es blos darauf an, dass Allerhöchst dieselben an Euer Majestät Obersthofmeisteramt den nötigen

[1] Akten des Obersthofmeisteramts, Nr. 158, Staatsarchiv.

[2] Der Kontrakt war nicht aufzufinden.



Grabdenkmal Kaiser Leopolds II.
(Augustinerkirche, Wien.)

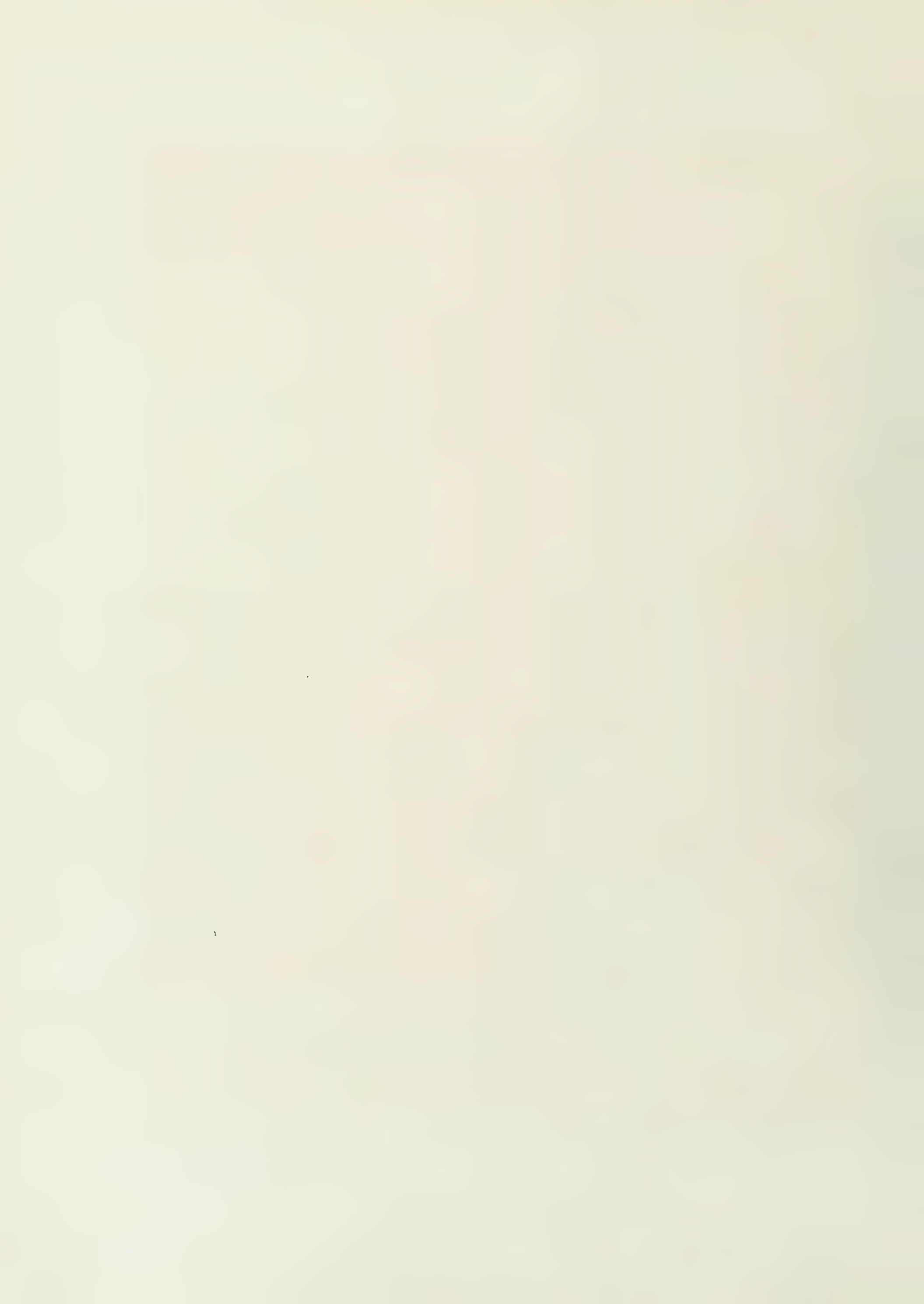




Fig. 33. Zauner, Statue am Grabmal Leopold II.



Fig. 3. Zauner, «Die Gesetzgebung», Relief am Grabmal Leopolds II.

Befehl allergnädigst erlassen wollen, damit durch dieses das Hofbauamt angewiesen werde, sowohl die gedachte Capelle zu untersuchen, ob deren Gewölb und sonstiger Baustand der Last des Monumentes angemessen sey, als auch unter der Aufsicht des Meisters die Transportierung dieses Monuments zu besorgen und (wie solches in dem Contracte mit dem Zauner ausgemacht ist) alle Transport und Sezzungskosten zu bestreiten.»

Der Kaiser erließ darauf ein eigenhändiges Schreiben an den Obersthofmeister:[1]

«Lieber Fürst Starhemberg!

Das von dem Professor Zauner bearbeitete Monument für K. Majestät den Hochseligen Kaiser Leopold, ist nun wie Sie aus beiliegender Note des Hofrats Mayer ersehen, vollkommen fertig, und Ich bin gesinnet dasselbe nicht in der Gruft der Capuziner-Kirche sondern in der dasigen Frauen-Capele errichten zu lassen. Sollte dieser Ort hiezu geeignet gefunden werden, weswegen der Augenschein vorzunehmen ist, so wird das Hofbauamt die Transportierung und Aufstellung dieses Monuments unter der Aufsicht des Meisters ehestens zu besorgen haben.»

Als der vorgesehene Ort zur Aufstellung sich als ungeeignet erwies, führte Mayer in einem pro memoria aus:[2]

«Da Euer Majestät von dem Antrage, das für weil. Se. Majestät den Höchstseligen Kaiser Leopold II. durch den Professor Zauner verfertigte Monument in einer zur Capuziner-Kirche gehörigen Capelle unterbringen zu lassen, abzugehen und mir den Auftrag zu machen geruhten, mit dem gedachten Künstler entweder in der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan oder in der Kirche bei den Augustinern einen schicklichen Platz für jenes Kunstwerk auszusuchen, so habe ich in Zauners Gesellschaft diese beiden Kirchen besichtigt und halte es mir zur Pflicht, Euer Majestät hier die gemeinschaftlichen Bemerkungen alleruntertänigst vorzulegen.

Die Stephanskirche hat zwar in ihrem Umfange verschiedene Capellen, welche das oberwähnte Monument bequem fassen könnten und auch sonst hiezu geeignet wären, allein in jeder solcher Capelle befindet sich irgendein Gnadenbild, welches in öffentlicher Verehrung steht. Ein solches Gnadenbild von dem Orte, wo das Volk gewohnt ist, es zu suchen, hinwegzubringen und dafür das Monument daselbst aufzustellen, würde Aufsehen erregen und dürfte in dieser Rücksicht nicht räthlich seyn. Sollte man, wie der Generalhofbaudirektor Freiherr von Struppi der Meinung war, die Kirche der Augustiner selbst zur Aufstellung des Zauner'schen Kunstwerks wählen, so würde, wenn man solches nah beim Eingang anbrächte, dieser Ort hiezu gewiss am wenigsten schicklich seyn, wenn man es hingegen in die Mitte der Kirche

[1] 3. April 1795 Staatsarchiv, ibid. [2] 14. April 1795 ibid.



Fig. 35. Zauner, «Der Hafen von Livorno», Relief am Grabmal Leopold II.

setzte, die Kirche dadurch verstellt und einem Theil der sich versammelnden Gemeinde die Hinsicht auf den Hochaltar benommen werden.

Die Augustinerkirche schliesst eine Capelle, die Toten-Capelle genant, in sich, welche genug Raum hat, um darin das Monument unterzubringen, und welche auch nicht zu abgesondert ist, sodass also darinn dasselbe hinlänglich im Gesicht wäre. Diesz ist der Ort, den ich zur Unterbringung des mehrgedachten Monuments am dienlichsten finde, und da diese Capelle nach Aeusserung des k. k. Hof-Wasser-Bauamts ohnehin in diesem Jahre eine Haupt-Reparazion unumgänglich bedarf, so wird die Aufstellung des Kunstwerks in derselben weit weniger Unkösten als an jedem anderen Orte verursachen, weil solche mit dem auch ausserdem nöthigen Reparazions-Kosten zum Theile zusammenfliessen würden.»

Er bittet um Anweisung an die Augustiner und stellt Anträge wegen Bestreitung und Verrechnung der Kosten.

Der Kaiser genehmigte den Vorschlag (15. April 1795).[1] Die Aufstellung erfolgte jedoch erst gegen Ende des Jahres, nachdem dem Denkmal van Swietens[2] ein anderer Platz angewiesen und die Restaurierung der Kapelle beendet war.

Das Werk Zauners fiel rasch einer völligen Vergessenheit anheim. Es wurde von dem ein Jahrzehnt später aufgestellten großartigen Monument Canovas (Fig. 36) vollständig in den Schatten gedrängt. Bei Beschreibungen der Augustinerkirche wird es meistens gar nicht erwähnt, während dem Werke Canovas seitenlange Schilderungen gewidmet werden. Die monumentale figurenreiche Schöpfung dieses genialsten Bildhauers jener Epoche ist an künstlerischer Qualität dem Zaunerschen Grabmal wohl bedeutend überlegen. Jedoch zeigt die Leistung Zauners gegenüber der Arbeit des Italieners reiner die künstlerische Tendenz seiner Zeit, während Canova, wie der italienische Klassizismus überhaupt, die barocken Elemente nie ganz überwunden hat.

Schon der Vorwurf des Canovaschen Werkes zeigt ein bei den Grabmälern des Klassizismus nicht gewöhnliches Motiv. Es ist ein dramatischer Vorgang dargestellt:[3]

---

[1] Kaiserliches Handschreiben an Starhemberg, Staatsarchiv.

[2] Pezzl, Beschreibung und Grundriß der Haupt- und Residenzstadt Wien, 3. Aufl. 1808.

[3] Canova, dem der Besteller eine Allegorie vorgeschrieben, gab dieser absichtlich dramatischen Charakter: ho cercato tuttavia raggrupparle in maniera che potessero aver piuttosto un azione che una allegoria (Missirini, Vita di Antonio Canova, S. 105).

man sieht auf einer Bühne in gedämpftem Spiel das Schicksal menschlichen Lebens sich abrollen, das Ende bleibt im Dunkel, die Einbildung muß ergänzen, was der Künstler nur ahnen läßt. Hier herrscht noch die phantasie-reizende, auf Bewegung ausgehende Kunst der Vergangenheit, welche, der starren Ruhe des Todes abhold, ihre Grabstätten zur Schaubühne macht, die sogar oftmals den Entschlafenen in lebendiger Aktion mitwirkend darstellt.[1]



Fig. 36. Canova, Christinengrabmal (Augustinerkirche, Wien).

Auch in der Komposition hat Canova die sonst übliche strenge Symmetrie nicht gewahrt,[2] ebensowenig die zentrale Ansicht. Nicht zum geringen Teile mag das Denkmal Canovas gerade den effektvollen barocken Elementen seine große Volkstümlichkeit verdanken. Das phantasievolle, die Sinne reizende Werk redet eine eindringlichere Sprache als die edlen strengen Linien des Zaunerschen Grabmals, dessen einfach große Schlichtheit ein größeres Verständnis für künstlerische Werte voraussetzt.[3] Auf Canova hat das Grabmal Zauners seinen Eindruck nicht verfehlt. Bei seinem ersten Aufenthalt in Wien, 1798, und bei der Aufstellung des Christinenmonuments (1805) muß er es oft gesehen haben.[4]

[1] Noch Balthasar Moll hatte auf seinem Sarkophage Franz I. und Maria Theresia halb aufgerichtet im Zwiegespräche dargestellt.

[2] Canovas interessante Erklärung für die bewußte Asymmetrie bei Missirini, S. 209 ff.

[3] Das Monument Canovas wurde der besonderen Obhut Zauners unterstellt, nachdem Herzog Albert 4000 fl. gestiftet, deren Zinsen zur Reinigung und Konservierung des Denkmals unter Aufsicht der Akademie dienen sollten (Stiftsbrief von 1806 im Akad.-Archiv). Ein Brief Canovas an Zauner (8. September 1812), der ihn wegen der Beseitigung von Flecken des Marmors angefragt, publiziert bei Wolfsgruber a. a. O.

[4] In einem Briefe Canovas an den Herzog Albert von Sachsen-Teschen (zirka 1798 verfaßt, Handschriftensammlung der Stadt Wien) weist der Schreiber, um die Wohlfeilheit seiner Voranschläge hervorzuheben, ausdrücklich auf die verhältnismäßig größeren Kosten des Leopoldgrabmals hin.

Sein Grabmal Vittorio Alfieris in Florenz (Santa Croce, endgültige Fassung 1807) zeigt eine mehr als zufällige Verwandtschaft der auf den Sarg gelehnten trauernden Italia mit Zauners Germania.[1] Jedoch ist es bei der Verschiedenheit ihres Temperaments nur bei einer oberflächlichen Anregung geblieben.

Die Form des von Zauner geschaffenen Sarkophages gab dann später das Vorbild für den Sarg des Kaisers Franz, der in der Kapuzinergruft aufgestellt wurde.

[1] Als Germania ist die Gestalt gedacht (Meusels Archiv 1805, IV. Stück, S. 195), nicht als die Religion, wie Guglia, Führer durch Wien, S. 137, angibt.

Kapitel IX.

Das Denkmal Josefs II. auf dem Josefsplatz.

Das Monument Leopolds II. war noch nicht aufgestellt, als Zauner vom Hofe den Auftrag erhielt, der über ein Jahrzehnt seine Arbeitskraft in Anspruch nehmen und die Krönung seiner künstlerischen Laufbahn bilden sollte.

Der Kaiser beschloß nämlich, Josef II. ein Denkmal zu setzen, welches das Andenken dieses großen, vom Volke ungemein verehrten Herrschers würdig der Nachwelt überliefern sollte.

Der Gedanke, das Standbild auf den Platz vor der Hofbibliothek aufzustellen, scheint von Hohenberg ausgegangen zu sein, der bei dem Bau des Palais Fries schon an die Ausschmückung dieses Platzes gedacht hatte. In seiner schon erwähnten Preisaufgabe [1] vom Jahre 1782, bei der er den Bau am Bibliotheksplatze im Sinne hatte, heißt es nämlich: «... mitten auf dem Platz aber gleichsam zu dem Vordergrund ein schönes Piedestal auf Tufstein erhoben mit Ornamenten verzieret, auf selben eine Statue welche mit Trofeen cruppieret.»

Die Aufgabe war nicht leicht, da Josefs Persönlichkeit im Bewußtsein der Nation noch stark lebendig war und es eine Lösung zu finden galt, die nicht nur künstlerisch wertvoll, sondern auch der großen Menge verständlich war.

Schon zu Lebzeiten Josefs II. waren verschiedene Denkmäler zur Verherrlichung seiner Person entstanden.

Ein Standbild existierte schon 1781. So berichtet das Wiener Diarium 1781, Nr. 101 (19. Dezember), von einem Besuch Josefs in der Akademie: «Unter den Werken Hagenauers vergnügte Se. röm. kais. Majestät besonders die unvermutete Erblickung Allerhöchst dero sehr gut ausgefallenen Bildung in römischer Kleidung in Lebensgrösse, wie auch dero Bildung in einem Bruststück.»

Trippel hatte ein Denkmal zu Ehren des kaiserlichen Hauses modelliert, das nach Schlözers Beschreibung (Februar 1782) [2] außerordentlich figurenreich war.

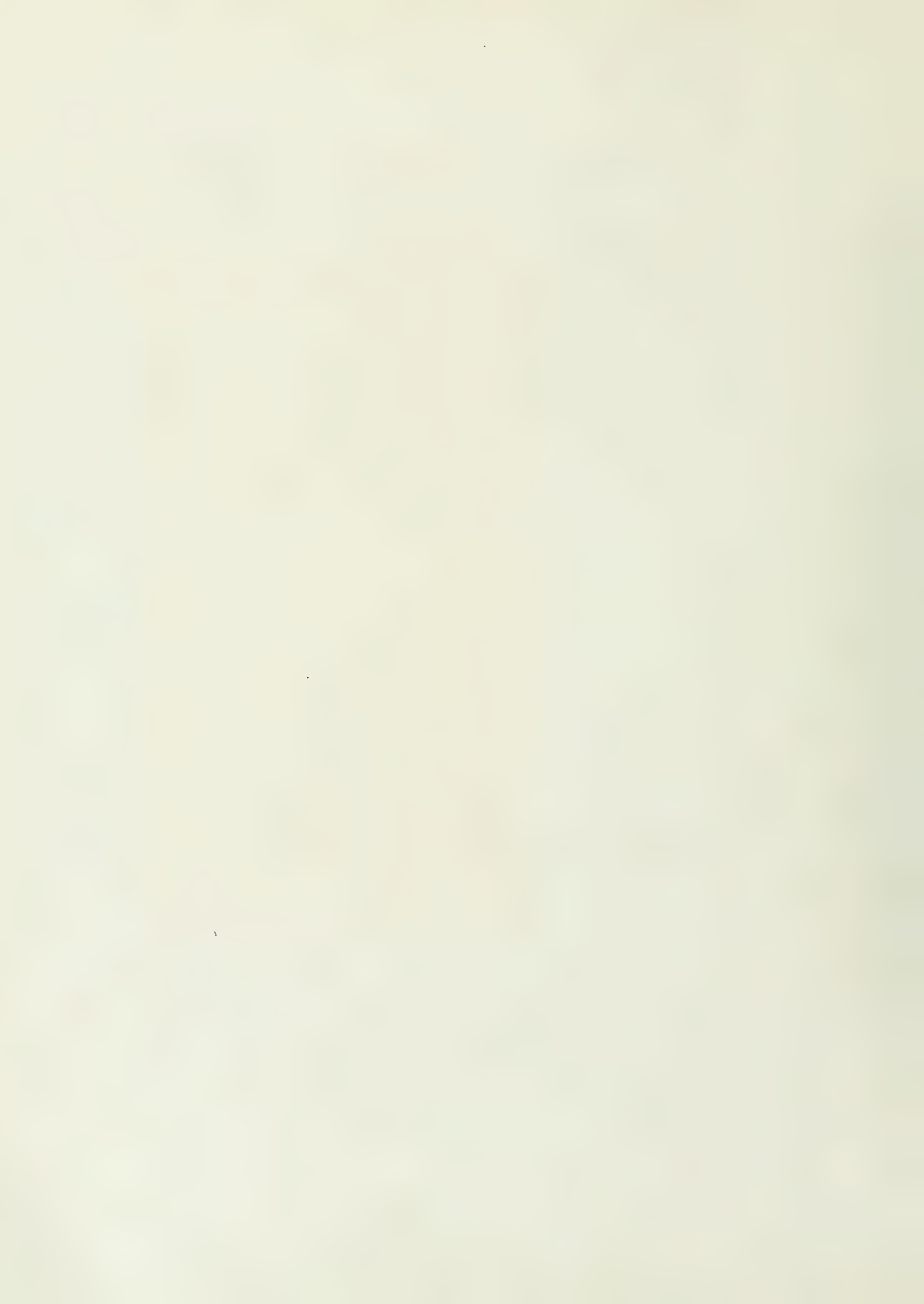
«Auf einem Viereck, zu dem man auf 3 Stiegen hinaufsteigt, steht ein rundes Postament, das mit Basreliefs geziert ist. Aus der Mitte desselben erhebt sich ein Obelisk, an dessen einer Seite Maria Theresia steht, die sich mit dem linken Arm auf Josefs Schulter stützt, und in der

[1] Daß mit dieser Aufgabe der Palast Fries gemeint war, beweist das S. 57, Anm. 3, zitierte Gutachten von Sperges, der offenbar ein Anhänger des Hotelprojektes war und von den Absichten des Grafen Fries nicht so unterrichtet war wie Hohenberg.

[2] Vogler a. a. O., S. 59. Das Modell gelangte in den Besitz von Kaunitz. Jetzt verschollen.



Denkmal Kaiser Josefs II.



rechten Hand den Reichsapfel hält. An der entgegengesetzten Seite des Obelisk sieht man die Ewigkeit unter der Figur eines weiblichen Engels mit Flügeln das Stammwappen des Habsburgischen Hauses an den Obelisk hängen. Neben ihr ist der Genius des Ueberflusses, der aus seinem Füllhorn die Schätze Ungarns, Böhmens, Tyrols etc. streut. Um das Viereck herum und zwar an den Ecken, stehen vier österreichische Generale auf niedrigeren Fussgestellen in völliger Rüstung. Zwischen denselben auf beiden gegeneinander überstehenden Seiten vier sitzende konsularische Figuren, welche die Minister des kaiserlichen Hauses andeuten und auf den beiden noch leeren Seiten sind ebensoviele Adler, die auf Blitzen ruhen, angebracht. Die Fussgestelle dieser 12 Figuren sind miteinander durch doppelte Ketten verbunden, sodass das ganze Werk wirklich nur ein schönes Ganzes macht und die Form einer Pyramide, die es dadurch bekommt, ihm Einheit und Grösse gibt. Die am Piedestal des Obelisken angebrachten Reliefs stellen Handlungen aus dem Leben der erhabenen Kaiserin dar. Eines, da sie kriegsbedrängt Josefen auf ihrem Arm den ungarischen Magnaten zeigt, um sie zur Rettung ihres Königs anzuflammen. Das andere, da sie auf dem Throne neben ihrem Gemahl sitzt und die türkischen Gesandten empfängt, die um Verlängerung des Friedens bitten.»



Fig. 37. R. Donner, Statue Karl VI.

Zauner mag diesen Entwurf noch bei Trippel gesehen haben, ein zweites Modell Trippels, ein Standbild Josefs vorstellend, mit Kaunitz und Laszy zu seinen Füßen, entstand erst nach seiner Abreise im Jahre 1782.[1]

Ferner gab es ein Reiterstandbild in Lebensgröße aus vergoldetem Blei: Josef auf sprengendem Pferde, von Balthasar Moll geschaffen.[2]

Ob Zauner ohne Wettbewerb den Auftrag für das Denkmal erhielt, oder ob er aus einer Konkurrenz siegreich hervorging, ist nicht bekannt. Es existiert ein Entwurf

[1] Bei Vogler a. a. O. beschrieben.

[2] Ilg hielt es für einen Entwurf Zauners für das Josefsdenkmal. Vgl. das Verzeichnis der Werke Zauners.



Fig. 38. B. Moll, Statue Franz I.

Caucigs für ein Josefsdenkmal,[1] der jedoch in seiner malerischen Fassung wohl nur als skizzenhafte Anregung gedacht ist.

Die erste Nachricht, daß Zauner mit der Verfertigung des Denkmals betraut war, stammt vom 19. Juni 1795,[2] als eine Aufforderung an die Hofbaudirektion ergeht, die Reparatur der Totenkapelle zu beschleunigen, weil Zauner darauf dränge, das Monument Leopolds II. aufstellen zu können, «da er sonst aus Mangel an Raum an dem Denkmal Josefs II. nicht Hand anlegen könne». Es muß also zu dieser Zeit sein Modell schon vom Kaiser genehmigt und der Kontrakt mit ihm abgeschlossen worden sein.

Für die Denkmäler der Herrscher hatte der Barock hauptsächlich zwei Typen überliefert: das Reiterdenkmal und das Standbild. Das Reiterdenkmal war in zweifacher Gestalt traditionell. Das sich bäumende, auf die Hinterfüße gestellte Roß sowie das schreitende Pferd. Für die erste Art hatte Pietro Taccas großes Reiterstandbild Philipps IV. in Madrid[3] das Vorbild für die zahlreichen sprengenden Pferde gegeben, die der Vorliebe des Barock für das transitorische Moment ihre Entstehung verdanken. Der Typus des schreitenden Pferdes war in der Statue Marc Aurels als bekanntestes Beispiel erhalten geblieben und seit den Tagen der Frührenaissance in zahlreichen Varianten immer wieder nachgebildet worden. Beide Formen waren in Wien vorhanden: das bleierne Denkmal Franz I. von Balthasar Moll[4] sowie das schon erwähnte Denkmal Josefs II. von demselben Künstler.

[1] Publiziert bei E. Tietze-Conrat, Joh. Mart. Fischers Brunnen etc. Im kunsthistorischen Jahrbuch der Zentralkommission 1910, S. 85.

[2] Akten des Obersthofmeisteramts, Staatsarchiv.

[3] Justi, Miscellaneen aus zwei Jahrhunderten spanischer Kunstgeschichte: Die Reiterstatue Philipps IV. von Pietro Tacca.

[4] Am 18. Oktober 1781 bittet B. Moll den Kaiser, die eben vollendete Statue zu besichtigen. Akad.-Archiv. Sie wurde 1797 im Paradeis-Gartl aufgestellt. Eipeldauer, Heft 35, S. 10.

Die einfachen Standbilder waren zahlreicher vertreten, das Barock hatte unter anderem die marmornen Statuen Strudels in der Hofbibliothek, Permosers Standbild des Prinzen Eugen, Donners Karl VI. hinterlassen. Später war noch Balthasar Molls Marmorstatue Franz I. in Laxenburg hinzugekommen.

Zauner scheint zunächst der Aufstellung eines Standbildes geneigt gewesen zu sein, denn es hat sich ein Modell eines solchen erhalten, das mit einiger Sicherheit ihm zugeschrieben werden kann. Das kleine, 26 cm hohe Wachsmodell im österreichischen Museum stellt den Kaiser in der Tracht römischer Cäsaren stehend dar.



Fig. 39. Füger-Grassi, Porzellanstatuette Josef II.

Die aus der Antike zahlreich überlieferten Standbilder gepanzerter römischer Kaiser hatten das Vorbild für derartige Darstellungen abgegeben. So hielten sich die verschiedenen Statuen Ludwigs XV. streng an diesen überlieferten Typus; Raphael Donners Karl VI. (Fig. 37), Balthasar Molls Franz I. (Fig. 38) wiederholten ihn mehr oder minder verändert. Im Jahre 1789 hatte Füger für die kaiserliche Porzellanfabrik eine Zeichnung geliefert, die als Entwurf für ein kleines Standbild Josefs II. gedacht war. Grassi verfertigte ein Porzellanmodell (Fig. 39) nach ihr und I. Adam Bartsch stach sie in Kupfer.[1] Sie erschien mit beschreibendem Text unter dem Titel «Bildsäule Josef des Zweyten, mit allegorischen Vorstellungen, in halberhabener Arbeit verfertigt und aufgestellt in der k. k. Porzellanfabrik in Wien 1789 Wien bei Kurzbeck» im Druck.

Zauners Modell hat mit diesem Fügerschen Entwurf viel Verwandtschaft. Schon an Fügers Entwurf ist im Gegensatz zu Donners und Molls Statuen die geschlossenere Silhouette und die Betonung der Vertikale bemerkenswert. Donners malerische Komposition zeigt noch den gesteigerten Affekt, den vielfältig zerrissenen Umriß, den starken

[1] Nr. 113 des «Catalogue des Estampes de I. Adam Bartsch, Vienne 1818». Ein neuer Abguß des noch vorhandenen Modells Grassis befindet sich im österreichischen Museum zu Wien.

Kontrapost und das Spiel von Licht und Schatten (auch in der Behandlung des Details, so des Haares und der Falten). Aus Vorliebe für die Diagonale stellt er sogar den rechten Fuß des Kaisers höher auf die Trophäen am Boden.



Fig. 40. Zauner, Wachsmodell zu einem Standbild Josef II.

Bei Molls Franz I. ist der Umriß zwar schon geschlossener, jedoch die Kurve der Hüftlinie noch stark betont und die Gruppierung der Attribute des Adlers und der Erdkugel zerreißt die Einheitlichkeit des Aufbaues.

Erst Zauners Modell (Fig. 40) zeigt vollkommen die geschlossene plastische Form. Es ist ganz in den Block hineinkomponiert. Die Vertikale dominiert, die Kurve der Hüftlinie, noch bei Grassis Modell durchklingend, ist möglichst reduziert, der in strengen Falten herabfallende Mantel gibt der Gestalt fast die Ebene des Reliefs und läßt die Durchblicke zwischen den Extremitäten, Mantel und Körper verschwinden, die noch bei Fügers Entwurf auffällig waren. Der zu den Füßen kauernde Adler ist so angebracht, daß er mit Gewand und Körper des Kaisers eine einheitliche Masse bildet. Jedoch ist jede Starrheit vermieden, die lebendige Drehung des Kopfes und der energisch vorgestreckte Arm geben der Gestalt Ausdruck. Zauner hat sein Modell später in einer der Situation angepaßten Form an den Reliefs des Denkmals verwandt. Identisch mit dem Modell ist dort der Kopf Josefs, dessen gestrecktere, die charakteristische Biegung der Nase betonende Form, ebenso wie die schlanke, fast magere Bildung des Körpers für Zauner bezeichnend sind und von Grassis rundlicherer weicher Kopfbildung und der fleischigen Form der Glieder erheblich abweichen.[1]

Eine zweite (im Privatbesitz befindliche) Tonstatuette (Fig. 41) hielt Ilg ebenfalls für ein Modell Zauners zu dem Denkmal. Die 61 cm hohe bronzierte Statuette zeigt den Monarchen auf einen Säulenstumpf gelehnt, eine Weltkugel haltend, an der Basis liegt

[1] Vgl. auch des letzteren Biskuitbüste Josefs II. im österreichischen Museum.

ein Helm, dahinter auf einem Schild eine sitzende Eule. Es erscheint ganz unwahrscheinlich, daß dieses Werk mit dem später ausgeführten Monument in Beziehung steht. Das zierliche kleine Stück ist das Erzeugnis eines Stils, dem höchstens ein frühes Jugendwerk Zauners angehören kann. Schon die Kleidung zeigt das für jene Jahre charakteristische Gemisch; der Kaiser trägt über der Tracht seiner Zeit einen römischen Panzer.[1] Die graziöse Haltung mit den übergeschlagenen Beinen, die spielerische Behandlung des Details, der malerische Aufbau widersprechen entschieden einer Entstehung der Statue nach Zauners römischem Aufenthalt. Ein Vergleich mit dem Zaunerschen Modell im österreichischen Museum verstärkt diese Zweifel noch erheblich. Die Figur zeigt den Stil der sechziger Jahre, damit stimmt auch das Alter des dargestellten Kaisers überein, der nicht mehr wie 20 Jahre zählt. Der einzige Anhalt für die Bestimmung als Schöpfung Zauners, nämlich ihre Herkunft aus seinem Besitz,[2] ist ein recht schwacher Beweisgrund. Die qualitätvolle, fein ausgeführte Figur scheint überhaupt nicht für eine monumentale Bestimmung gedacht, sondern ein Modell für eine Kleinbronze oder eine Porzellanfigur zu sein, mag sie nun als Frühwerk Zauners gelten oder aus der Werkstatt Beyers oder Hagenauers herrühren.



Fig. 41. Tonstatuette Josef II.

Für die endgültige Ausführung wählte Zauner schließlich die Form des Reiterdenkmals. «Bey der freyen Wahl der Form des Monumentes hielt er eine Statue zu Pferde für die eines Monarchen würdigste, und zur guten Wirkung auf dem für dasselbe bestimmten Locale geeignetsten.»[3] (Tafel IX.)

[1] Ilg hielt die Tracht für antik, auch sah er Waffen an der Basis gruppiert. Ihm erschien das Modell im Museum sogar realistischer als dieses. Ilg, «Zur Geschichte des Josefsdenkmals in Wien» in der Zeitschrift «Die Heimat» 1884, S. 664.

[2] Nach mündlicher Tradition.

[3] Aus Josef Ellmaurers nach Zauners Angaben verfaßten Schrift: «Denkmahl Joseph des Zweyten auf Befehl seiner Majestät Franz des Ersten Errichtet durch Franz Zauner.» Wien, gedruckt bei J. V. Degen 1807, S. 4. Erschien auch in französischer Sprache.

Er hielt sich an den Typus des ruhig schreitenden Pferdes; das sich bäumende, auf die Hinterfüße gestellte Roß mit dem starken Bewegungsmotiv entsprach nicht mehr einem Gefühle, welches das ruhige Ebenmaß über alles schätzte.[1]

«Der Kraft verrathende aber gemässigte Schritt des Pferdes ist der dargestellten Handlung seines Gebiethers entsprechender als jede andere Bewegung. Der Kenner wird an dem Baue desselben den deutschen Schlag finden. Seine Formen und ihre Verhältnisse sind das Resultat der genauesten Vergleichung der schönsten deutschen Pferde, die aufgebracht werden konnten. Um die richtige Bewegung der Muskeln nicht zu verfehlen, liegt ein ernstes Studium der Anatomie zu Grunde.»[2]

An den Reiterdenkmälern hatte man seit Marc Aurel (Fig. 42) das ruhig schreitende Pferd nicht in seiner natürlichen Gangart dargestellt, da man in der schleppenden Bewegung das heroische Schreiten mit erhobenem Kopfe vermißte. Man hatte den sogenannten spanischen Gang gewählt,[3] der technisch und ästhetisch eine gleich befriedigende Lösung bot. Da das vorgesetzte Hinterbein bei dieser schulmäßigen Gangart den Boden nicht berührte, mußten Stützen angebracht werden, welche die künstlerische Wirkung stören. So ist die lange Stütze bei Molls Pferd Franz' I. eine recht ungeschickte Zutat, andere Künstler halfen sich, indem sie das Bein, ohne Rücksicht auf naturalistische Richtigkeit, möglichst dem Boden näherten. Marc Aurels Pferd berührt den Sockel mit dem verlängerten Huf, Giradon hatte den erhobenen Fuß auf ein Dekorationsstück setzen lassen. Zauner entschloß sich, wie z. B. auch Bouchardon bei seinem Ludwig XV. getan, den Fuß des Pferdes leicht zu heben und eine kleine Stütze unterzustellen, die, unscheinbar genug, die Harmonie des Aufbaues nicht schädigt.

Das Pferd zeigt schlanke und gestreckte Proportionen. Marc Aurels Roß, das Erzeugnis des römischen Barock, hatte den wuchtigen Gliederbau und die mächtige Fülle einer späteren Zeit übermittelt. Die schweren Streitrosse Donatellos und Verocchios betonten zwar die quellende Massigkeit weniger als den starken knochigen Gliederbau der damals gebräuchlichen Rassen, jedoch schon Bolognas und Taccas Pferde, noch mehr deren barocke Nachfolger (Fig. 43), wiesen schon wieder den übermäßig fetten Typus auf, mit dem gewaltigen runden Bauch, der stark entwickelten Kruppe und dem dicken, kurzen Hals. Künstler wie Schlüter (Fig. 44), die sich von solchen Übertreibungen fernhielten, drückten ihr barockes Empfinden durch eine gewaltige Entwicklung der Muskulatur, durch das Hervorheben der angespannten Sehnen und Adern aus. Die Franzosen mit ihrem Gefühl für das ruhige Maß waren wieder in andere Bahnen eingelenkt, schon Girardons Pferd (Fig. 45), zwar noch immer von mächtigen Formen, zeigt nicht mehr die

[1] Ein großer Teil der Bürgerschaft vermochte allerdings dem vorgeschrittenen Künstler noch nicht zu folgen. In einer aus der Umgebung Zauners stammenden Kritik im Cottaschen Morgenblatt (1807, Nr. 299) heißt es: «Die ruhige Bewegung des Pferdes findet die meisten Gegner, ein mit beiden Füßen sich emporbäumendes Roß wäre beliebter gewesen.»

[2] Ellmaurer, S. 25.

[3] Tuaillon sieht die Gangart als Trab an. (Paß — Trab — Schritt in der Zeitschrift «Pan» vom 15. November 1910.) Daß Zauner das Pferd schreitend darstellen wollte, geht aus der zitierten Kritik im Cottaschen Morgenblatt hervor.

große Massigkeit, die Denkmäler Ludwigs XV. dagegen, besonders das Bouchardons (Fig. 46), führten das schlankgliederige Roß ein,[1] das Vorbild für das in den siebziger Jahren entstandene Pferd am Denkmal Salys in Kopenhagen und noch mehr für das von Larchevèque in Stockholm, deren gestreckter Leib und langer dünner Hals der Vorliebe für feingezogene Linien entsprechen. In Wien hatte schon Moll diese dem wechselnden Stilgefühl folgende Entwicklung durchgemacht. Sein Pferd Josefs II. war noch von massigen Formen, Franz I. dagegen (1781 entstanden) sitzt auf einem fast schlanken Gaule (Fig. 47).



Fig. 42. Denkmal Marc Aurels.

Zauners Schöpfung zeigt mit den Pferden dieser Denkmäler, besonders mit dem von Saly in Kopenhagen, viel Verwandtschaft, jedoch ist es wohl mehr eine gleiche künstlerische Entwicklung wie eine direkte Anlehnung, die ihn zu ähnlichen Ergebnissen gelangen ließ.

Ein eindringendes Naturstudium[2] verrät die lebensvolle Modellierung der Haut, die das Spiel der Muskeln leise ahnen läßt, weit überlegen dem Pferde Molls, bei dem die Behandlung der Oberfläche recht schematisch ist, lebendiger auch der Kopf und das Schreiten als bei Molls steifem Gaule. Mähne und Schweif, bei den Pferden des Barock in flatternder Bewegung, sind hier zierlich geordnet.

In der Haltung des Kaisers schloß sich Zauner an das Vorbild der Statue Marc Aurels an, der kriegerische Marschallsstab, das gewöhnliche Attribut des Herrschers, schien ihm mit der ruhigen Würde des Monumentes nicht vereinbar, sondern «die schützend ausgestreckte Rechte charakteristisch den erhabenen Zügen zu entsprechen».

[1] «Monumens Erigés en France à la Gloire de Louis XV.» Par M. Patte, Paris 1765, S. 159: «Jusqu'alors on avoit imaginé que les chevaux des statues équestres ne pouvoient être de trop grande taille. Les Princes et les Héros avoient toujours été representés montés sur des espèces de chevaux d'attelage ou sur des limoniers. Celui seul, par la noblesse, la grâce, l'élégance de ses contours, paroit digne d'être monté par un Roi.»

[2] Schnorr v. Carolsfeld erzählt: «Das Pferd ist ein Meisterstück. Herr Zauner hat dabei der besten Pferdekenner Urteil gesammelt und benützt», zit. bei Lützow, S. 187, a. a O. Vgl. auch Ellmaurer, cit. loc

Der Sitz des Reiters ist natürlich, lose, der Kopf, streng frontal, folgt der Bewegung des Pferdes, während man vorher durch eine Seitenwendung den Ausdruck zu steigern sich bestrebt hatte (noch bei Bouchardons Ludwig XV.).

Eine besonders wichtige, damals viel erörterte Frage betraf die Tracht des darzustellenden Herrschers. Während noch die späte Renaissance die Zeittracht bevorzugte, kleidete der Barockkünstler häufiger seine Herrscher in das antike Gewand. Das 18. Jahrhundert zog dann das antike Kostüm der Zeittracht entschieden vor. Die Standbilder Ludwigs XV. zeigen in ihrer großen Mehrzahl den Herrscher in römischem Panzer, Tunika und Sandalen.

Fig. 43. Grupello, Denkmal des Kurfürsten Johann Wilhelm in Düsseldorf (1703).

In Deutschland waren die Meinungen über diese Frage um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch geteilt. So schrieb Friedrich der Große an D'Alembert: «Ne défigurons pas nos contemporains en leurs donnant la livrée d'une nation maintenant avilie et dégradée sous la tyrannie des Turcs, leurs vainqueurs?» [1]

Mit dem Durchbruch des Klassizismus im Anfang der achtziger Jahre gelangte die antike Kleidung noch stärker in Aufnahme, wenn auch Ausnahmen davon abwichen, die dem Geschmacke des Volkes Rechnung trugen. Der gewöhnliche Bürger verlangte vom Porträt ein Abbild des wirklichen Lebens. In der «Brieftasche» vom 18. November 1783 äußert sich ein Verfasser in einem Artikel «Römische Kleidung im 18. Jahrhundert» recht absprechend über die neue Manier: «Wahrheit sollte doch das erste Gesetz des bildenden Künstlers seyn: und ein Monument, das mehr für die Nachwelt als für die gegenwärtige Zeit bestimmt ist, sollte meines Erachtens den Charakter des Zeitalters tragen, in dem es gemacht — und der Person, die es vorstellt —. Welcher Widerspruch zwischen unseren Gemälden und Statuen! In jenen sind wir Franzosen — in diesen Römer. In jenen zeigen wir uns in der Kleidung unseres Jahrhunderts, in diesen setzen wir uns um ein paar tausend Jahre zurück.»

Die Höfe dagegen waren für das cäsarische Gewand sehr eingenommen. So dachte Friedrich Wilhelm II. von Preußen schon anders als sein Vorgänger.[2] In einem Briefe I. C. Genellis (1794) heißt es von dem geplanten Denkmal Friedrichs des Großen:

[1] Zit. bei Hagen: «Die deutsche Kunst in unserem Jahrhundert», 1857, S. 61.

[2] Bezeichnenderweise setzte dann wieder sein Nachfolger Friedrich Wilhelm III. beim Denkmal Friedrichs des Großen von Rauch die historische Kleidung durch.

«. . . auch wollen Ihro Majestät, dass diese Statue im römischen Kostüm ausgeführt werde: aus dem ganz simplen Grunde, weil unsere zusammengeflickte faltenlose Kleidung alles Charakters entbehrt, die menschliche Gestalt hauptsächlich in Vergleichung mit dem in seiner Nacktheit prangenden Pferde zu sehr herabwürdigt.» [1]

Kaiser Franz scheint bei der Darstellung seiner Person zeitweilig dem Zeitkostüm geneigt gewesen zu sein. Canova, der seine Büste im klassischen Gewande anfertigen wollte, mußte ihn erst umstimmen.[2] Die Büsten des Kaisers sind jedoch in ihrer Mehrzahl auf antike Art bekleidet.



Fig. 44. Schlüter, Denkmal des großen Kurfürsten.

Als Zauner nunmehr das Bildnis Josefs in die römische Tracht hüllte — «er glaubte sie als die einfachste der wandelbaren neueren vorziehen zu müssen, da diese nicht wie jene für Großheit in der Draperie freyen Spielraum gestattet» — [3] fand er zwar die Billigung des Hofes, beim Volke jedoch, das den geliebten Herrscher zu sehen wünschte, wie er einst unter ihm gewandelt war, erregte das fremdartige Kleid mancherlei Ärgernis, das sich nach der Aufstellung des Monumentes in spöttischen Kritiken Luft machte.

«Das Piedestal glaubte Herr Zauner so einfach machen zu müssen, als es möglich war, da der allgemein anerkannten Meinung nach, jede Verzierung mit Trophäen, Lorbeern, Palmen, oder was immer für tausend Mahl wiederhohlten, und gewöhnlich nichts von Bedeutung sagenden Sinnbildern, sparsam angebracht, zu kleinlicht wird, und in Massen das Ganze nur überladet, die Wirkung desselben vermindert, den Anschauer zerstreut und also nur schadet.» [4]

Das Barock hatte das ovale Postament vorgezogen (von Michelangelo am Denkmal Marc Aurels eingeführt, weitere Beispiele: Schlüters Denkmal in Berlin, Lamoureux' in Kopenhagen, Taccas Philipp III., Mocchis

[1] Zit. bei Hagen a. a. O., S. 61.

[2] Malamani, S. 98, Canovas Brief an Selva vom 3. Dezember 1803. Canova wählte sogar bekanntlich bei der Pauline Borghese und Napoleons Statue völlige Nacktheit. In der Unterhaltung mit Napoleon (Malamani, S. 143) führte er aus: «Il linguaggio dello scultore, io ripigliai, deve essere il sublime e il nudo, e quella maniera di panneggiamento conveniente e propria a quest'arte. Noi, come i poeti, abbiamo la nostra lingua. Se il poeta nella tragedia togliesse le frasi e i modi soliti usarsi nelle pubbliche vie dal basso popolo, tutti ne lo sgriderebbero con ragione. Noi similmente se rappresentar volessimo le figure nel moderno costume meriteremmo lo stesso rimprovero.» Seine Reiterstatuen habe er jedoch bekleidet, weil er sie als Heerführer dargestellt. «Mentre i re, suoi antecessori, erano figurati a cavallo in questa maniera, come avea potuto convincersi dalla statua di Giuseppe II a Vienna.»

[3] Ellmaurer.

[4] Ellmaurer.

Farnese in Piacenza), seine unruhige Form sagte ihm mehr zu wie die abgeschlossene, geradlinig begrenzte Form des Parallelepipeds. Es war häufig im Verhältnis zu dem Standbild absichtlich zu schmal, um den Ausdruck des ausschreitenden Pferdes zu steigern. Vielfältig bewegte Figuren, im Kontrast zu der Herrscherfigur als unterlegener Feind (z. B. bei Lamoureux) oder als gefesselte Sklaven (beim Denkmal Ferdinands I. von Tacca und bei Schlüter) dargestellt, brachten eine gegensätzliche Bewegung und eine malerisch zerrissene Silhouette in den Aufbau. Die Denkmale Ludwigs XV. verzichteten allerdings schon auf diesen Sieg der Kraft über die sich bäumende Ohnmacht, aber regelmäßig verwandten sie noch allegorische Figuren und Trophäen zur Dekoration der Architektur (Fig. 48).



Fig. 45. Girardon, Denkmal Ludwig XIV. (Modell).

Zauners rechteckiges Postament läßt der Bewegung des Pferdes breiten Spielraum, das konstruktive Gerüst ist in scharfen kantigen Linien stark betont und ein dekorativer Schmuck vermieden, welcher die Tektonik verdecken, die Silhouette zerreißen und starke Schattenwirkungen hervorbringen konnte.

«Die durch die Ecksäulen und Barriersteine, welche letztere vermittelst Ketten von Bronze mit einander verbunden sind, bezeichnete Grundfläche des Monumentes verschaffte mehr als einen Vortheil. Die Breite und Länge der Basis gewann auf diese Weise an Proportion zur Höhe des Ganzen, die Ecksäulen selbst vermehren dadurch die angenehme Wirkung, dass sie die Puncte zu den dem Gefühle so wohlthätig entsprechenden Pyramidallinien angeben.» [1]

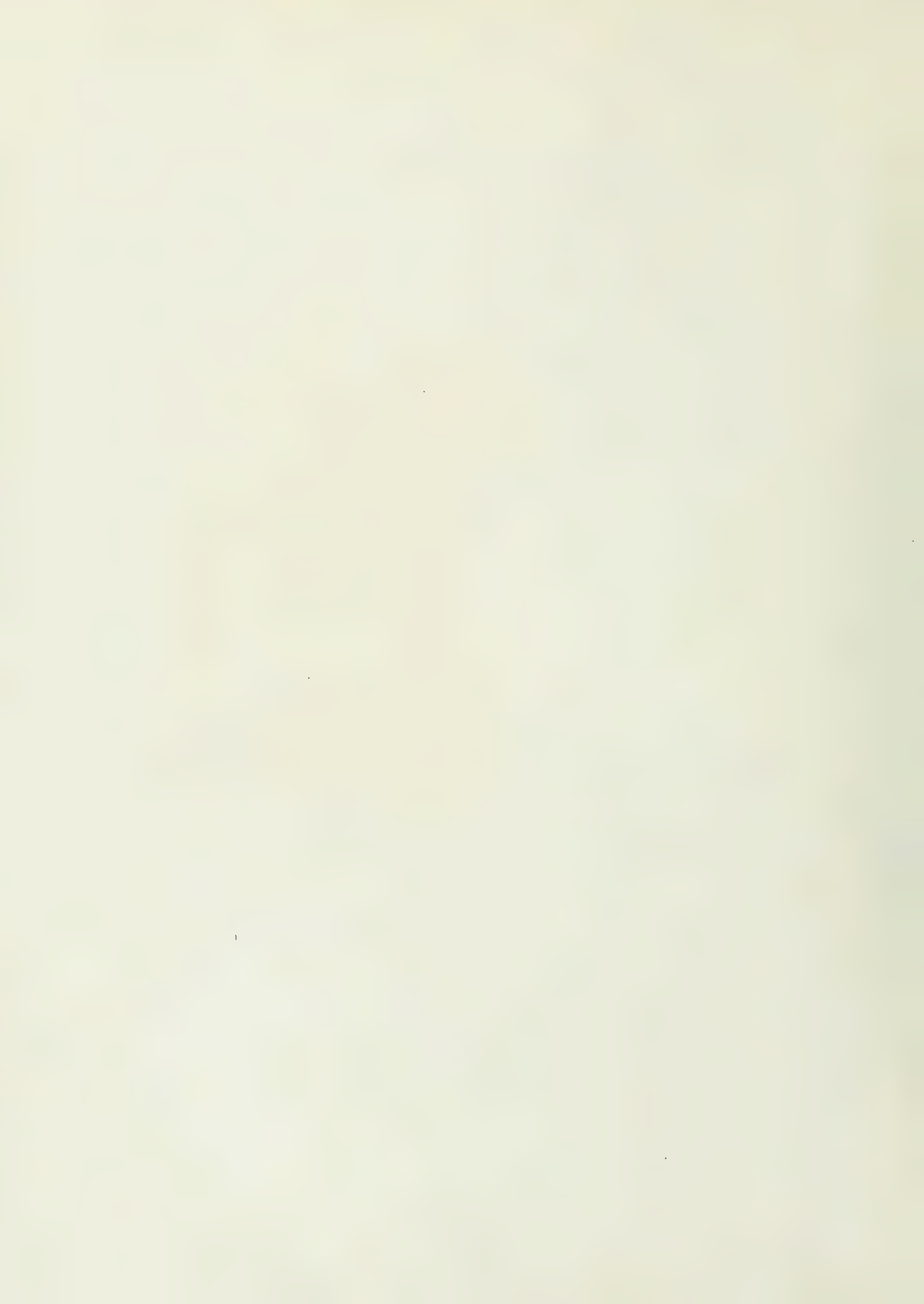
Die Reiterdenkmäler Ludwigs XV. hatten die Seitenwände des Postaments zur Anbringung von Reliefs benutzt, welche bedeutsame Vorgänge aus dem Leben des Königs darstellen.

Zauner ließ, diesem Beispiele folgend, in den Granit zwei mächtige Bronzeplatten ein mit Reliefs (Tafel X), «welche aus Josefs glänzender Laufbahn die zwey vorzüglichsten Standpunkte darstellen, von wo aus er seinem Volke der wohltätigste Genius war, wo er auf Reisen für dessen Wohl sammelte, Handlung und Feldbau zum Füllhorn für sein Land machte». [2]

[1] Ellmaurer, S. 6.
[2] Ellmaurer, S. 6.



Bronzereliefs am Josefsdenkmal.



«Das Basrelief auf der rechten Seite ist Josefs hoher Weisheit und seiner rastlosen Tätigkeit geweiht, mit welcher er Oesterreichs Handel hob und blühend erhielt.

Am Ufer des Meeres steht er im römischen Costüme, vor einem in der Mitte des Hintergrundes sichtbaren Schiffe mit der sanft ausgestreckten Linken und der ernsten Miene, dem Mercur die Befreyung des Handels befehlend. Im linken Vordergrunde sitzt gegen den Kaiser gewendet die, die Handlung vorstellende, weibliche Figur auf einem Ballen Waare, mit in dem Schoosse liegenden zusammengebundenen Händen, und bis an die rechte Schulterhöhe nacktem Oberleibe, Merkur steht vor ihr, nur etwas zur Seite gegen sie sich neigend, empfängt mit gegen Joseph gewandtem Blick den Befehl, und ist im Begriffe die Fesseln zu lösen. Dem Kaiser zur Rechten steht sein Begleiter, der Consul, die linke Hand in den rechten Arm und die rechte an das Gesicht legend, mit der Miene der grössten Aufmerksamkeit auf Josephs Befehle. Die Gruppe schliesst die im rechten Vordergrunde vor dem am Ende desselben angebrachten Leuchtthurme stehende Fama.



Fig. 46. Bouchardon, Denkmal Ludwig XV. (Modell).

Das an der entgegengesetzten linken Seite des Piedestals angebrachte Basrelief versinnlicht Josephs Drang, seine Völker zu beglücken, es deutet auf seine Reisen hin, auf denen der Verewigte Stoff zur Verbesserung und Beglückung seiner Länder sammelte. Rechts sitzt, an einem einfachen Bogengebäude, Europa mit ihrem Attribute, dem zu den Füssen liegenden Pferde, ein aufgeschlagenes Buch auf dem Schoose haltend. Von des Bogenganges Mitte erhebt sich der Thierkreis bis zur oberen Hälfte des Basreliefs hinlaufend, und deutet durch den bezeichneten Widder auf Josephs Geburtsmonath hin. Der Kaiser ist in der Mitte der Gruppe, und wird von seinem auf Europa mit der rechten Hand hinzeigenden Genius am rechten Arme zu ihr geführt. Er hält in der linken Hand eine Rolle zur Aufzeichnung des Bemerkten, und wird an der linken Seite von der durch die Schlange auf der Brust kenntlichen Klugheit begleitet. Zur Linken dieser Figur steht ein Knabe am Pfluge mit staunendem auf Joseph gehefteten Blicke. Hinter ihm steht der Landmann, sein Vater, der, mit dem linken Arme den Kleinen umfassend, mit der Rechten ihn auf das was vorgeht aufmerksam macht, und so das ihn beglückende Gefühl des durch den Vater des Vaterlandes gesegneten Feldbaues auch in seinem Kinde schon rege macht. Den Rand dieser Seite begrenzt eine über dem Landmanne und dessen Sohne sich wölbende Eiche.»[1]

[1] Ellmaurer, S. 25 ff.

Die Reliefs des Denkmals weisen in ihrer Formengebung von denen am Grabmal Leopolds beträchtliche Unterschiede auf. Die Figuren sind fast im Vollrund modelliert, weil die Bronze wegen der geringen Schattenwirkung des Materials starke Ausladungen noch vorne erfordert. Die Komposition nähert sich dem gleichschenkeligen Dreieck. Die Mitte ist durch die fast vertikal gestellte Figur des Kaisers stark betont, Überschneidungen sind im Vergleich zu den früheren Reliefs geringer geworden, die Körper möglichst voneinander isoliert.

In der Raumgestaltung zeigt sich eine durchgreifende Veränderung. Alle Figuren sind streng in der Ebene gedacht, der Tiefenraum ist ausgeschaltet. Die räumlich materielle Einheit von Menschen und Landschaft ist verschwunden, die Landschaft nur begleitend schematisch dargestellt, ohne die natürliche Proportion zu den davor gestellten Figuren. Die auffallende Schlankheit der Körper entspricht dem klassizistischen Ideal. Ein rhythmisches Ebenmaß liegt in der gleichmäßig schreitenden und deutenden Bewegung der Glieder der dem gleichen Ziele zustrebenden Gestalten, die in der ruhigen Vertikale der in den Ecken sitzenden Frauen ihren Ausklang findet.

Nach Vollendung des kleinen Modelles «musste die Proportion des Monumentes für sich und sein Verhältnis zu dem Platze, auf welchem es steht, des Künstlers vorzüglichstes Augenmerk seyn».[1]

Die schon öfter betonte Tendenz des Barock, bei der Schöpfung künstlerischer Werke eine vollendete Harmonie der Gesamtanlage zu erstreben, hatte bei der Aufstellung der Denkmäler zu Ehren Ludwigs XIV. und XV. ihren höchsten Ausdruck gefunden. Reichen Aufschluß darüber gibt das von Patte 1765 verfaßte große Werk «Monumens Érigés en France à la Gloire de Louis XV.» mit den zahlreichen Abbildungen der meistens in der Revolutionszeit zerstörten Denkmäler.

Wenn geplant war, dem König ein Denkmal zu errichten, so galt es nicht nur, die Statue selbst zu bilden, sondern Architekten und Bildhauer schufen in gemeinsamer Arbeit eine großgedachte monumentale Anlage, deren Gesamtgliederung in Beziehung zu der Figur des Königs gedacht war. Denkmal und Umgebung waren bewußt nach einer einheitlichen Idee geschaffen. Schon der Sprachgebrauch bei Patte handelt immer von der Schaffung einer Place royale, nie allein von der Errichtung des Denkmals. Man ging sogar so weit, nicht nur von der Anlage des Platzes auszugehen, sondern auch die weitere Umgebung mit der Place royale zusammenzustimmen. Bezeichnend sind die bei Patte abgebildeten Pläne, die immer die ganze Platzanlage darstellen, mit Beziehung auf die umliegenden Stadtviertel. Bei dem Pariser Denkmal ist sogar der ganze Stadtplan gegeben, mit der Einzeichnung der verschiedenen geplanten Platzanlagen.

Dieser weit ausschauenden, großartig denkenden Zeit kam es nicht darauf an, wenn Jahrzehnte vergingen, bis die gewaltigen Monumente zu Ehren des Königs errichtet waren. Das Ziel war die Erreichung einer absoluten Harmonie, wenn auch Häuser reihenweise

[1] Ellmaurer, S. 20.

eingerissen, ganze Straßenanlagen neu errichtet werden mußten. «Rien n'est plus sage que de tracer sur un plan général les embellissemens à desirer, et dont les lieux sont susceptibles, quoiqu'ils ne puissent être exécutés que dans une longue fuite d'années; ce que nous aurons commencé, nos neveux l'achèveront.»[1]

Das Denkmal Ludwigs XIV. auf der Place de Victoire war nach diesen großen Gesichtspunkten errichtet,[2] das Standbild desselben Königs auf dem Platz Vendôme wurde ebenfalls zugleich mit dem Platze angelegt.



Fig. 47. B. Moll, Denkmal Franz I.

Hervorragende Beispiele einer einheitlichen Gesamtanlage waren der Platz Stanislaus in Nancy, die Place Royale in Reims, die in Bordeaux mit ihren flankierenden Brunnen und besonders die von Rouen, wo die Erneuerung des Rathauses in Beziehung auf das zu errichtende Monument gesetzt wurde. Dort war bei den Plänen das ganze Stadtbild der neuen Schöpfung untertan gemacht, so war auf einem Plane die Kathedrale in den Prospekt einbezogen worden, auf einem anderen war der Platz als Mittelpunkt eines neu zu errichtenden Straßennetzes gedacht.

Den Höhepunkt bilden natürlich die Projekte zu dem Denkmal in Paris, Beispiele einer unerhört großartigen Massenkomposition, wie das zu dem Denkmal im Quartier des Halles, welches eine riesige Markthalle mit vorsah. Das schließlich auf dem Platz vor den Champs Elysées ausgeführte Monument (Fig. 49) bot das Bild eines gewaltigen Gesamtkunstwerks mit den umgebenden Palästen, Ziergärten und Säulenhallen. Sogar eine Kirche sollte dem Organismus dieser ungeheuren Anlage eingegliedert werden,[3] um als stimmungsvoller Abschluß des Ganzen zu dienen.

Seltener wurden die Denkmäler nach sorgsamer Überlegung in die vorhandene Umgebung gesetzt, dann aber nach der geschehenen Aufstellung jede Veränderung mit Rück-

[1] Patte, S. 179.

[2] Patte, S. 99.

[3] Patte, S. 126: «entre les deux grands corps de bâtimens on apperçoit le portail de la Magdalène, qui doit faire point de vue à la Place».

sicht auf das Monument unterlassen.[1] Der Klassizismus verlor nicht so bald diesen starken Sinn für Gesamtwirkungen, das Prinzip, daß ein Kunstwerk nicht ein gesondertes Einzelnes sein dürfe, sondern in der Gesamtheit mitklingen müsse, blieb noch lange lebendig.

In Wien war die architektonische Umrahmung bei der Errichtung des Denkmals gegeben, um so schwieriger war die Aufgabe, die neue Schöpfung diesem Wunderwerk an harmonischer Geschlossenheit einzufügen.

Fig. 48. Buchardon, Denkmal Ludwig XV. (zerstört).

Zauner wurden jetzt seine Erfahrungen zunutze, die er bei der dekorativen Ausgestaltung des Palais Fries gesammelt hatte, das die eine Seite des Josefsplatzes begrenzte; besonders günstig war, daß ihm Stimmung und Verhält≈nisse der Umgebung durch seine Tätigkeit dort innig vertraut waren. Sorgfältige Messungen[2] des Platzes und der angrenzen≈den Gebäude gaben ihm den Anhalt, «die Größenverhältnisse seines Werkes so zu wählen, daß das Ganze eine gefällige, das richtige Auge nicht beleidigende Ansicht hatte».

Um mit der höchsten Feinheit die Maße des Denkmals in Übereinstimmung mit der Örtlichkeit zu bringen und seine Wirkung dort auszuproben, bediente sich Zauner eines sinnreichen Mittels. Nach Bertuchs Bericht[3] «wurde die Statue samt dem Postamente in kolossaler Grösse auf ein Tableau gezeichnet, auf dem hierzu bestimmten Josephs≈Platz errichtet, und dem Publikum, vorzüglich aber den Kunstverständigen, zu einer freimüthigen Beurteilung überlassen. Es bestand die Prüfung, wie man erwarten konnte, vollkommen».

Die Proportionen des Aufbaues sind denn auch auf das sorgsamste abgewogen, die Gefahr, auf dem kleinen Platze erdrückend zu wirken, ist ebenso vermieden wie die, von der wuchtigen Masse der umrahmenden Gebäude überwältigt zu werden.

[1] Von dem Standbild Ludwigs XIV. zu Montpellier schreibt Patte: «Cette statue equestre n'est envi≈ronnée d'aucun autre bâtiment : on évite au contraire de rien laisser sur la promenade, que puisse borner la vue. En ne souffre point également qu'aucun des bâtimens, qui sont au≈dessous du Peyrou, aient des tours et s'elèvent au≈dessus de la promenade. Dans les différens projets, qui ont été fait pour rendre cette place plus regulière on s'est toujours restreint à n'y point faire des plantations.» Um Schatten zu haben, machte man kostspielige Anlagen in der Nähe des Platzes, nur damit er frei bliebe. S. 117.

[2] Ellmaurer, S. 22.

[3] a. a. O., S. 87.

Nicht nur in dem Denkmal selbst liegt die großartige künstlerische Leistung, sondern auch in der ganz außerordentlichen Zusammenstimmung der Plastik mit der Architektur. Das Werk ist so fein dem Organismus des Ganzen eingefügt, daß man es sich nicht mehr hinwegdenken kann. Es scheint gleichzeitig mit der ganzen Anlage geboren[1] (Fig. 50).

Der Wunsch des Kaisers, das Monument in Bronze auszuführen, bedeutete einen Bruch mit festeingewurzelten Traditionen. Die Aufgabe, ein solch gewaltiges Denkmal kunstgerecht zu gießen und zu bearbeiten, stellte Zauner vor ungeheure Schwierigkeiten, deren glückliche Bewältigung ihm und der Mitwelt bedeutungsvoller erschien als das Kunstwerk selbst.



Fig. 49. Platz mit dem Denkmal Ludwig XV. in Paris (Place de la Concorde).

Die in Wien vorhandenen großen Monumente aus Metall, die in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert entstanden waren, wie die Brunnen Donners, die Särge in der Kapuzinergruft, das Denkmal Franz' I. von Moll, die Statuen Franz I. und Maria Theresias von Messerschmidt und der Brunnen im Savoyschen Damenstift waren aus Bleiguß hergestellt. Sogar die Bildnisbüsten waren zum Teil aus Blei oder Zinn verfertigt. Unter den wenigen Künstlern, welche den Bronzeguß zu handhaben verstanden, wandte der hervorragendste, Matthäus Donner, seine Haupttätigkeit der Medailleurkunst zu (von ihm die beiden Bronzebüsten Franz I. und Maria Theresias im Hofmuseum). Sein größerer Bruder Raphael Donner hatte sogar seine Kleinplastiken aus Blei verfertigt.

Man hat wohl zur Erklärung des Vordringens des Bleigusses in der zweiten Hälfte des 17. und im 18. Jahrhundert die leichtere Technik und die Rücksicht auf die größere Billigkeit herangezogen. Diese Auffassung hat jedoch kaum Bestand, wenn man bedenkt, daß gerade diese Jahrhunderte das Technische wie nie eine Zeit vorher beherrschten, für künstlerische Aufgaben immer reiche Geldmittel zur Verfügung stellten und in der Kostbarkeit des Materials eine unerhörte Verschwendung trieben. Der Grund für die Herrschaft des Bleies, des Zinnes und reinen Kupfers ist nur in der künstlerischen Tendenz des Barock zu suchen. Diese bildsamen, leicht flüssigen Metalle sind so recht der Ausdruck barocker Empfindung. Ihre weichmassige Fülle vermeidet die geraden Linien und

[1] Auch den Zeitgenossen erschien die Harmonie der Anlage besonders bemerkenswert. Der Kritiker des Cottaschen Morgenblatts hebt «das Verdienst des Künstlers hervor, der die Verhältnisse der einzelnen Teile unter sich und des Ganzen wie dieses zu dem zur Aufstellung bestimmten Raume so gut zu berechnen verstand».

scharfen Ecken der Bronze. Die vollsaftigen runden Wülste und Schwellungen, die vielfach gewundenen Schnörkel geben das Spiel von Licht und Schatten unendlich viel weicher wieder wie die scharfe Gliederung der Bildungen aus Erz. Die Möglichkeit, dem biegsamen Material jegliche Form zu geben, reizte die Phantasie zu den üppigsten Gebilden malerischer Kompositionen, seine Herrschaft war daher auch ausgedehnter in den Ländern, deren Gestaltungstrieb in der Periode des Barocks jede geschlossene Form mied, als in Frankreich, das sein plastisches Vermögen und den Sinn für die Linie sich jederzeit mehr bewahrte und daher den Bronzeguß nie ganz vernachlässigte. Die großen Monumente für Ludwig XIV. und Ludwig XV. sind zum größten Teil aus Bronze gegossen, auch manche Grabmäler aus jener Zeit, so daß die Franzosen die Übung in jener Kunst nie ganz verloren und später wieder die Lehrmeister Europas werden konnten. Als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das Gefühl für die scharfen Linien und die feste Form, die Kanten und Ecken, allmählich wieder lebendig wurde, suchte man von den Franzosen die vergessene Kunst wieder zu erlernen. Im Jahre 1770 sandte der Hof in Wien den Sohn des Direktors der Medailleurschule Anton Domanöck, Franz, mit einer Pension auf drei Jahre nach Paris «zur mehrerer Erfahrung der Giessung und Vergoldung des Bronzo».[1]

Der junge Domanöck kam jedoch 1772 schon wieder aus Paris zurück und bei einer Prüfung durch einen Kommissar des niederösterreichischen Commercial-Consesses stellte es sich heraus, «dass er vom Giessen gar nichts verstünde, wo doch Antrag und Absicht bei der Reise gewesen, das Hauptaugenmerk auf Erlernung der hier noch mangelnden Kunst des Giessens wie Broncierens zu richten».[2]

So war denn, als Zauner die Schöpfung des bronzenen Monumentes übertragen wurde, in Wien die Technik des Gusses großer Werke unbekannt.

Über das Verfahren beim Guß, das in der europäischen Kunstwelt großes Aufsehen machte, sind wir durch Ellmaurers und Bertuchs Schilderungen, die auf Zauners eigenen Angaben beruhen, in großen Zügen unterrichtet.

Zauner bediente sich des sogenannten Wachsausschmelzverfahrens, das seit der Antike beim Guß größerer Bronzewerke immer angewandt worden war. Die Technik des Gusses großer Werke hatte auch in Frankreich, dem Lande des Bronzegusses, im Verlaufe des letzten Jahrhunderts Rückschritte gemacht. Nicht selten gab es arges Mißgeschick, die Prozedur nahm unendliche Zeit in Anspruch und verschlang gewaltige Summen. Die Schilderungen des Gusses der großen Bronzedenkmäler, z. B. des Petersburger Monumentes von Falconet, geben beredtes Zeugnis von den großen Schwierigkeiten.

[1] Hofkammerarchiv, niederösterr. Commercial-Cons., Fasc. 134 (2. April 1770). Er begleitete die Sendung eines von seinem Vater verfertigten Tisches an die Dauphine (aus einer Eingabe des alten Domanöck vom 20. Nov. 1772, Akad.-Archiv).

[2] «Domanöcks Antrag, seinen Sohn als Adjunkten anzustellen, sei daher abzuweisen.» Hofkammerarchiv, niederösterr. Commercial-Cons., Fasc. 134 (25. Juni 1772). Franz Domanöck wurde dann doch Adjunkt seines Vaters.



Fig. 50. Rudolf Alt, Der Josefsplatz in Wien mit dem Denkmal Kaiser Josefs und (rechts) den Karyatiden am Palais Fries von Zauner (Aquarell).

Zauners hervorragende Schulung in allen technischen Dingen verlieh ihm die Fähigkeit, das Unternehmen ohne Studienreisen[1] zu vollenden, ja ohne Hilfe französischer Gießer, die man sonst immer heranzuholen pflegte, wenn man nicht gar das ganze Denkmal einem Franzosen in Auftrag gab.[2]

Es gab eine Reihe deutscher Anleitungen über die Kunst des Gießens, die Zauner wohl gekannt haben mag.[3] Mariettes großes Werk über den Guß der Statue Ludwigs XV.[4] — nach dessen Anleitungen im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts die meisten großen Bronzewerke gegossen wurden — kam Zauner erst 1797 zu Gesicht, «jedoch blieb er seinen Ansichten getreu, die vollkommen gelangen».[5]

«Die Klugheit forderte indess doch noch vor der Vorrichtung zum Gusse der grossen Gruppe selbst einen Versuch im Kleinen, ehe er sich an das Grosse wagen konnte. Er bath um Erlaubnis hierzu und erhielt sie im Jahre 1795. Er übte dabey aus, was er wusste, erfand, was er nicht wusste. Form und Gruppierung, kurz alles wurde von dem grossen Modelle für

[1] Schadow z. B. war 1791 nach Stockholm, Kopenhagen und Petersburg gereist, um die dortigen Bronzewerke zu studieren. Friedländer a. a. O., S. 16ff.

[2] Z. B. in Kopenhagen, Stockholm, Petersburg.

[3] Ellmaurer, S. 10.

[4] Erschienen 1768.

[5] Bertuch a. a. O., S. 94.

die kleine Statue, nur im verjüngten Massstabe, beybehalten. Die ganze übrige Manipulation sollte als Richtschnur für die grosse dienen.»[1]

Der Guß dieser kleineren Statue geschah in der erweiterten Werkstätte im Hofe der Akademie und gelang vortrefflich.[2]

Das mit dem Piedestal 12 Fuß hohe Werk[3] entspricht bis auf unbedeutende Unterschiede des Aufbaues und der später geänderten Inschrift genau dem großen Denkmal und wurde zunächst im Laxenburger Schloßpark aufgestellt.[4] Im Jahre 1810 wurde es in den botanischen Garten des Schönbrunner Parks überführt,[5] wo es sich noch heute befindet.

Schon als Zauner die Arbeiten für das kleine Modell begann, wurden ihm einige Künstler als Gehilfen beigegeben, die der Hof besoldete und die ganz zu seiner Verfügung stehen mußten.[6] Ihre Mitarbeit beschränkte sich nicht nur auf Handreichungen technischer Art, sondern sie formten auch einzelne Teile selbständig, jedoch waren sie an Zauners Modell gebunden. Auch hat er wohl an alles die letzte Hand angelegt.

Für die Anfertigung des Modells und den Guß der großen Statue erwies sich das Atelier in der Akademie zu klein. Zauner erhielt das Gebäude der kaiserlichen Kanonengießerei auf der Wieden (gegenüber der Paulanerkirche) zu diesem Zwecke angewiesen. Die Offiziere dieser Gießerei nahmen tätigen Anteil an der technischen Vollendung des Werkes, wie ja häufig der Guß der Statuen in den Artilleriewerkstätten geschah und von deren Offizieren geleitet wurde, den einzigen Leuten, die beständig mit dem Guß großer Stücke zu tun hatten.

Die Anfertigung des Modells und der Guß der Statue ging nach Bertuchs Beschreibung folgendermaßen vor sich:

«Nachdem man in seinem Laboratorium eine angemessene Grundfeste gemacht hatte, so liess er ein Gerippe, welches ohngefähr die rohe Configuration von dem künftigen Pferde hatte, von starken eisernen Stangen verfertigen. Dieses wurde nach und nach mit einem aus Gips und Sand gemachten Mörtel ganz roh ausgefüllt. Um aber wegen der grossen Last das Sinken zu verhindern, und die nach und nach entstehende Schwere zu mindern, so wurden grosse Stücken Holz-Kohle zugleich mit eingemauert, und auf diese Weise entstand nach und nach der rohe Koloss des Pferdes, dem man das volle artistische und anatomische Ebenmaas

[1] Ellmaurer, S. 11.

[2] Wiener Zeitung, 27. Febr. 1796.

[3] Nach den Vaterländ. Blättern für den österr. Kaiserstaat 1810, S. 89, ist die unterste Sockelfläche 174 Quadratschuh groß.

[4] In dem «noch im französischen Geschmack angelegten Teil» (Widemann a. a. O., Bd. I, S. 95) «nahe dem Theater auf einem Rasenhügel» (Gaheis IV, S. 162). Ein sentimentaler Besucher jener Stätte verstieg sich zu dem denkwürdigen Ausspruch: «Eine Thräne für Franz und eine für Joseph glänzte in den Augen unserer Begleiterinnen; wir zogen in stummer Rührung langsam von dieser Stätte der Zärtlichkeit ab» (Gaheis, S. 164).

[5] Der Hofgartendirektor Boos veranlaßte die Überführung. Vaterländ. Blätter a. a. O.

[6] Ellmaurer nennt Grübler (Griebler), Ropatz (Robatz), Riedlinger, Sautner und Breitenauer (S. 9). Griebler und Robatz waren von 1795—1804 Zauner zugeteilt. Riedlinger kam erst 1804. Bildhauer Kichl beruft sich einmal darauf, «dass er an dem Monument Josephs II. mitgearbeitet und mehreres von den ihm anvertrauten Arbeiten zu Hause verfertiget». Akad.-Archiv 1813.

gab. Jetzt war nur nothwendig, das Ganze abzuformen. Das Pferd wurde getrocknet, dann ein Theil nach dem andern mit einer aus Oel und Seife gemachten Salbe überstrichen, und so in grossen, mehr oder wenigen prismatischen oder trapezoidal Gips-Stücken überformt. Diese einzelnen Stücke bezeichnete man mit Buchstaben und Zahlen, um jeder Verwirrung vorzubeugen, und versah sie mit eisernen Oehren, um sie behülflicher zu machen. — Eben so wurde die Statue abgeformt. Dieses alles geschah im Laboratorio des Professors Zauner, bei St. Anna. Alle übrigen Arbeiten, die Fertigung des Kerns, der Form darüber, der Guss, so wie das Ausarbeiten, wurden im Kaiserl. Gusshause auf der Wiedner Vorstadt, beendigt.

Die Arbeit im Gusshause fieng mit der Zurichtung der Dammgrube an. Man gab ihr nebst den gehörigen Dimensionen, auch eine Basis von Quadersteinen, und längs des Platzes, worauf die Form stehen sollte, wurde ein mit einem eisernen Roste versehener Ofenheerd erbauet, der in der Folge zur Ausbrennung der Form, unmittelbar notwendig war. Da Zauner zuerst den Kern der Statue des Kaisers machen wollte, so wurden in die Basis starke eiserne Stangen, theils eingemauert, theils aber mittelst Schrauben, stark zusammengeschraubt. Um dieses Geripppe wurde nun die oben beschriebene Gipsform gesetzt, mit der Salbe gehörig überzogen, und die sämmtlichen Fugen mit Possierlehm oder Gips verstrichen. Mittlerweile wurde eine angemessene Menge Gips, feines Ziegelmehl und Bier bis zur Syrupdicke angemacht, und dann mittelst hölzerner Canäle, durch eine am Kopfe der Statue angebrachte Oeffnung, sehr langsam hineingegossen, bis die Form voll war. Nachdem die Masse halb erhärtet war, so wurden die einzelnen Gipsstücke wieder nach der alphabetischen und Zahlen-Ordnung abgenommen, und der Kern stand da. Von der Oberfläche dieses halbgetrockneten Kerns, schnitt man nun so viel weg, als die Metalldicke betragen sollte, trocknete durch Kohlenfeuer die Statue aus, und fügte von unten herauf, die Formen reihen oder etageweise an. Der zwischen der Form und dem Kern befindliche freie Raum wurde nun mit Wachs, mit etwas Terpentin vermischt, ausgegossen. So fuhr man etagenweise fort, bis die ganze Statue um den Kern herum, ausgegossen war. Jetzt wurde die Form wieder abgenommen, die wächserne Statue mit Griffeln ausgebessert, und mit Guss- und Luftableitungs-Röhren versehen. Hier ist besonders bei den Röhren die Rücksicht genommen worden, dass man sie dergestalt angebracht hat, dass das fliessende Metall niemals die Oberfläche des Kerns berühren konnte, sondern mittelst der Röhren sich unterhalb der Statue hat sammeln müssen, wodurch die Form von unten auf ausgefüllt wurde.

Nachdem nun die wächserne Statue mit den Luft-, Guss- und endlich auch mit den unterhalb der Statue angebrachten kupfernen Röhren, welche zum Auslaufen des Wachses dienten, versehen war, so wurde in gehöriger Stärke. die eigentliche Gussform aus Thon aufgetragen, mit eisernen Schienen gittermässig umstrickt, und nun das Wachs, welches zwischen der Gussform und dem Kern eigentlich die Statue bildete, ausgeschmolzen. Dieses geschah, indem man Anfangs 2 bis 3 Tage langsam feuerte, bis das meiste Wachs durch die kupfernen Röhren abgelaufen war. Dann fieng man an stärker zu feuern, bis die Gussform vollkommen ausgebrennt war; war die Ausbrennung beendigt, so liess man die Gussform einige Tage stehen, und verhütete die Wirkung der äusseren Luft durch Sperrung der Fenster und Thüren des Gusshauses, bis sie ganz ausgekühlt war. Hierauf wurde sie mit guter, etwas feuchter Erde verdämmt. Mittlerweile war der Gussofen eingerichtet, gefüllt und angezündet, und der Guss wurde glücklich vollendet, nachdem 2 Nächte und 1 Tag gefeuert worden war. Ausser dem übrigen Personale waren bei dem Gusse, der Professor Zauner, der Major Weigl, der Hauptmann von Lethengey und Ober-Leutnant Kohout, sämmtlich Offiziere, die bei dem Kaiserlichen Gusshause angestellt sind. Auf eben die Art wie die Statue, wurde der Guss des Pferdes, der Basreliefs und der zwei Schrifttafeln beendigt.»

Die Abweichungen des Verfahrens Zauners von dem Mariettes sind nach Ell=maurers Beschreibung (S. 11 f.) folgende:

«Erst im Jahre 1797, da er seine kleine Statue schon bereits in der Grube und zum Gusse fertig hatte, erhielt er Mariette's Werk über den Guss des Monumentes Ludwigs XV. Zu seinem grössten Vergnügen sah er daraus, dass die bey diesem Gusse beobachtete Manipula=tion mit der seinigen in Vielem übereintraf, in Vielem aber wieder, und gerade in den wich=tigsten Theilen derselben ganz verschieden war.

So unendlich schätzbar ihm aber die Aufschlüsse dieses vortrefflichen Werkes waren, so konnte er sich doch nicht entschliessen nach dessen Anleitungen das zu ändern was er bereits anders gemacht hatte, denn seine Vorrichtung war bis zum Gusse gediehen und er berechtigt den bessten Erfolg hiervon zu erwarten. Zudem sah er noch, dass das ihm angewiesene sehr beschränkte Local in der k. k. Kanonengiesserey so wesentlich und auf eine für ihn so unvorteil=hafte Weise von jenem eigens dazu mit vielen Kosten gebauten des Herrn Gor verschieden war, dass er auch mit seinem bessten Willen Mariette's Anleitung nicht überall hätte benützen können.

Nur ein Paar angeführte Fälle können dieses zeigen. Nach Mariette war die zur Aus=glühung der Gussformen nöthige Heitzung in der Tiefe angebracht.

Herr Zauner wurde durch den engen Raum seiner Grube genöthigt, diese Heitzung in der Höhe anzubringen. Er hatte aber nicht Ursache diese Abweichung zu bereuen, denn die oben senkrechte, und unten gegen den Rost hin schiefe Richtung, die er von allen Seiten der innern Fläche der Feuermauer gab, machte das auf eine bequeme Weise hineingeworfene Holz in so gleicher Vertheilung gegen die Mitte des Rostes gleiten, dass sich das Feuer unausgesetzt in der stärksten Wirkung erhielt. Diese Feuerungs=Methode ist darum auch unter was immer für Umständen jeder andern vorzuziehen.

In Mariette's Beschreibung fand Herr Zauner die Guss= und Luft=Röhren viel enger, und die Anzahl beyder ungleich kleiner angegeben, als die, welche bey seiner Vorrichtung angewandt waren. Das Genie wankte aber nicht, denn es hatte berechnet, dass die Vergrösse=rung und Vermehrung dieser Guss= und Luft=Röhren nur bewirken könne, dass die Luft sicherer ausgetrieben, das Metall auf kürzeren Wegen geführt, weniger also der Stockung aus=gesetzt, und durch den verstärkten Druck von oben in schnelleren Lauf gebracht, lebhafter der allgemeinen Verbindung entgegen strömen werde. Viel wesentlicher aber noch als diese Ab=weichung unseres Künstlers von der von Mariette beschriebenen Methode ist die, womit Herr Zauner bey der Behandlung des Kernes zu Werke ging. Dieser Theil ist einer der wichtigsten bey der ganzen Manipulation. Von seiner mehr oder weniger zweckmässigen Bearbeitung hängt das Gelingen oder Misslingen des Gusses grösstentheils ab. Der Kern, das ist diejenige Masse, welche den inneren Raum der zusammen gesetzten Formen dergestalt ausfüllen muss, dass sie dem ganzen Umrisse nach, von den Formen selbst so weit und überall in dem Ver=hältnisse absteht, als die für jeden Theil berechnete Dicke des zwischen den Kern und die Formen kommenden Metalles es erfordert, diese Masse muss durchaus, vorzüglich aber auf ihrer Oberfläche, so dicht und trocken seyn, als es möglich ist. Ist sie nicht dicht, so ist zu be=fürchten, dass durch den Druck und die Zusammenziehung des stockenden Metalls der für dasselbe bestimmte Zwischenraum leide; ist sie feucht, so ist man der grössten Gefahr, dem Zerplatzen der ganzen Form ausgesetzt.

In der nicht gehörigen Besorgung dieses wichtigen Teiles der Manipulation ist der Grund aufzusuchen, aus welchem die meisten Vorgänger des Herrn Zauner nicht so glücklich ihre Figuren aus der Grube brachten, wie er die seinigen. Grösstentheils darum blieben in Peters=

burg und in Stockholm die wesentlichsten Theile der dort gegossenen vorzüglichsten Statuen beym Gusse aus, welche nur durch eine äusserst mühsame und kostspielige Restauration wieder hergestellt werden konnten.

Der Verstand und die Klugheit unseres Künstlers erwog die bisher angewandte Verfahrungsart, und fand bey einer genauen Vergleichung der von Mariette beschriebenen Behandlung des Kernes mit der seinigen, dass er das was noch immer Problem war, schon auf folgende Art aufgelöset hatte.

Bisher wurden die Gipsformen in dem Verhältnisse der beabsichteten Metalldicke mit Wachstafeln ausgelegt, und die Kernmasse ward dann in die genau zusammengesetzten Formen gegossen. Bey diesem Benehmen vermuthete Herr Zauner mit Recht, dass bey dem Falle der Masse, wo 70 bis 80 Eimer Wasser mit einigen hundert Centnern Gips und Ziegelmehl gemischt, gewaltsam durch das eiserne Skelett, welches den Kern zusammenhält, stürzen, viel Schaum und Blasen erzeugt, die unreinsten Theile ihrer Leichtigkeit wegen dem Rande zugeführt werden, und den Kern gerade dort poros und schwammicht machen dürften, wo er wegen der Zusammenziehung des stockenden Metalles am vollkommensten und dichtesten seyn sollte. Er besorgte, dass die ungeheure Kernmasse gegen zwey Jahre eingesperrt, Schimmel erzeugen, das Eisen rosten machen müsse, und man hierbey dem unangenehmen Zwange unterliege, den Kern auf diese Weise, ohne ihn mehr sehen, untersuchen, und nachbessern zu können, ganz seinem ungewissen Schicksale überlassen zu müssen. Ferner war zu fürchten, dass der Kern das Wachs nicht wohl annehmen, und schwer der höchstgefährlichen Feuchtigkeit zu entledigen seyn dürfte. Diese Beobachtungen liessen den klugen Künstler keinen Augenblick zweifeln, dass der von ihm ausgedachte Plan der sicherste sey, denn nach diesem konnte ihm keiner der angeführten Zufälle aufstossen.

Es wurde also die ganze Kernmasse sogleich in die zuvor mit Oehle bestrichene Gipsform gegossen, und sobald der Kern die gehörige Festigkeit erreicht hatte, wurden diese Formen abgenommen. Auf diese Weise hatte man den Kern wieder in seiner Gewalt. Bey der ersten Untersuchung desselben sah Herr Zauner zu seinem Vergnügen jede seiner Vermuthungen bestätigt. Es fand sich auf der Oberfläche des Kernes eine Menge unreiner Blasen und Schichten. Diese wurden verarbeitet, es wurde überall nachgeholfen, wo es nöthig war, und so der wichtigste Gegenstand des Gusses ganz ausser Gefahr gesetzt. Von dem nun gesicherten Kerne wurde dann die erforderliche Metalldicke dem ganzen Umrisse nach abgeschnitten, und die ganze Kernmasse selbst vermittelst Kohlenfeuer so ausgetrocknet, dass nicht die geringste Feuchtigkeit zurückbleiben konnte. Hierauf wurden die Formen wieder zusammen gestellt, und der leere Raum schichtenweise mit Wachs ausgegossen.

Alle Erwartungen von dieser Verfahrungsart wurden durch einen so seltenen Erfolg erfüllt, dass dieselbe jedem Unternehmer ähnlicher Werke mit Zuversicht zu empfehlen ist, denn Herr Zauner hatte das unnennbare Vergnügen am 19. September 1800 die Figur des Kaisers, und am 26. Februar 1803 das Pferd in der glücklichsten Vollendung aus der abgeräumten Thon-Form hervorgehen zu sehen. Dem Künstler wird hier noch die Bemerkung willkommen seyn, dass beyde Basreliefs (die grössten und erhobensten aus allen, welche jemahls die ältere und neuere Kunst hervor brachte), durch die nähmliche Manipulation wie die Gruppe und in einem Gusse entstanden sind. Beyde hatten also nur einen und denselben Kern, welcher in der Mitte zwischen ihnen auf die geschickteste Weise angebracht war.»

Das Verfahren Zauners beruht im wesentlichen auf den schon bei Cellini und besonders Félibien (Principes de l'architecture etc. 1697) geschilderten Vorgängen. Der Aufbau des Modells und die Abformung in Teilstücken war damals schon in der von Zauner

geübten Art gebräuchlich, jedoch wurde auch der Kern für den Guss aus kompakter Masse schichtweise aufgebaut, erst Mariette schildert die Einbringung der flüssigen Kern≠masse. Bei Félibien ist auch schon die Prozedur angegeben, «welche schon die Alten ange≠wandt hätten», wie nämlich von der Oberfläche des Kerns eine Schicht von der Dicke der gewünschten künftigen Metallwandung entfernt und durch eine Wachslage ersetzt wurde.[1]

Das ausgezeichnete Gelingen des Zaunerschen Gusses[2] verschaffte seinem Verfahren eine außerordentliche Berühmtheit.[3] Die Akademie in London bat ihn um Auskunft[4] über die Einzelheiten der Ausführung. Schadow[5] holte seine Ratschläge ein. Viele Zeitungen berichteten über den erfolgreichen Vorgang, besonders wurden immer die Kürze der Zeit, vom Beginn bis zur Vollendung des Werkes, sowie seine geringen Kosten[6] rühmend hervorgehoben. Auch die Tatsache, daß der Künstler allein den Guß vorbe≠reitet und bewerkstelligt habe, erregte großes Aufsehen in einer Periode, in der die meisten Denkmäler von Gießmeistern gegossen wurden, deren Ruhm häufig den Namen des Künstlers ganz in den Schatten stellte. Zauners technische Gehilfen wurden als Mit≠arbeiter begehrt, Canova bediente sich ihrer beim Gusse der Statue Napoleons.[7]

Am 30. Juni 1806 wurde das Pferd, am 14. Juli die Statue aus dem Gußhause auf den Platz gebracht, jenes am 2., diese am 16. Juli im Beisein einer großen Volksmenge[8] aufgestellt.

«Das ungeheure metallene Kunststück war unten an einem starken hölzernen Gerüste befestigt, das auf 4 Rädern ruhte. Zwey von diesen Rädern wurden durch eine Walze

[1] Luer, Bronzeplastik, S. 75.

[2] «Die Metalldicke beträgt an der dünnsten Stelle einen halben Zoll, abwärts nimmt sie immer mehr zu, bis zu den ganz massiven Füßen.» Ellmaurer, S. 23.

[3] Marcel de Serres «Voyage en Autriche», Paris 1814, S. 123, erzählt, daß unter den Künstlern der Guß als der vollkommenste gelte, der existiere. Solche Fehlerlosigkeit sei außerordentlich selten.

[4] Akad.≠Archiv. Brief des Sekretärs der Akademie in London, Prince Hoare, an Füger vom 11. August 1805. Er übersendet die dritte Nummer seiner Annalen, in welcher Füger seine Beschreibung des Bronze≠gusses der Statue des Herrn Zauner übersetzt findet und gibt ihm Mitteilung von den «observations des deux sculpteurs qui m'avoient prié de renouveller mes instances pour qu'il puissent profiter des lumières et de l'heureux succès de Mons. Zauner. Ils m'ont chargé de les accompagner avec des expressions du respect le plus intime pour cet habile et celèbre artiste». Füger nennt Westmacott und Bacon, zwei englische Bild≠hauer, die ihn um Fortsetzung seiner Mitteilungen bitten.

[5] Ferdinand Laban (Heinr. Friedr. Füger, Berlin 1905) zitiert einen Brief Zauners an Schadow vom 12. Dezember 1800. Auf eine Anfrage Schadows betreffend die Kosten für sein Friedrichsdenkmal, die Guß≠technik etc. antwortet Zauner, daß er seine Statue in einer gewöhnlichen Stückgießerei gegossen, nach vor≠laufiger Vertiefung und Erweiterung der Dammgrube, Vergrößerung des Schmelzofens, Vermehrung des einfallenden Lichtes etc.; er habe den Reiter und das Pferd besonders gegossen, um Unkosten eines neuen Lokals zu sparen, und ist der Ansicht, daß ein Denkmal von der Größe des Wiener in weniger als zehn Jahren nicht auszuführen sei. Bloß mit den Metallformen des Reiters in der Grube habe er zwei volle Jahre zugebracht. Wenn «diese wahren und nicht zu bezweifelnden Data» als solche anerkannt würden und dem großen Friedrich ein Denkmal gesetzt würde, so würde er mündlich noch genauere Details über die zahl≠reichen Mühseligkeiten einer solchen Arbeit geben.

[6] Die Kosten der Statue (inklusive des Modells in Laxenburg) betrugen nach Zauners Bericht (vgl. den Anhang) 312.000 fl. Die Gesamtkosten, die der Architektur eingerechnet, nach Bodenstein a. a. O. 722.764 fl.

[7] Bertuch a. a. O.

[8] Bericht Doblhofs an Cobenzl, 12. Juli 1806; Briefe des jungen Eipeldauers an seinen Herrn Vetter in Kagran 1806, VI. Heft, 5. Brief. «Dreymal war ein Händeklatschen wie das schöne Pferd auf sein Platz kommen ist.» Ferner Heft VII, 3.

getrieben, welche von zwey von aussen angebrachten grossen Schwungrädern in Bewegung gesetzt ward. So wurde jedesmal eine Last von 200 Centnern, blos durch zwey starke Männer über die darunter gelegten hölzernen Pfosten geschoben und langsam aber sicher an Ort und Stelle gebracht. Dieser Transport wurde von dem Gusshause, gegenüber von der Paulanerkirche auf der Wieden bis auf den Josephsplatz in 12 Stunden vollendet. Den Mechanismus entwarf und verfertigte Herr Leithe, Artilleriezimmermeister bei dem kais. Gusshause. Auf eine ebenso einfache Art wurde die ungeheure Last mittelst einiger Flaschenzüge, welche von der Höhe des über das Postament zu diesem Ende erbauten hohen und starken Gerüstes herabhiengen, aufgezogen und dann schwebend durch einen einfachen Rollwagen auf die gehörige Stelle gebracht.»[1]

Der Josefsplatz wurde durch umfangreiche Arbeiten applaniert, die umgebenden Gebäude in Stand gesetzt. Der Chronist berichtet:[2] «Jetzt werden wir bald die schöne Statue vom Kaiser Joseph in ihrem ganzen Glanz zu sehen bekommen. Der Bibliotheksplatz ist schon jetzt fast nimmer zu erkennen. Die Häuser rundum und um sind alle neu renoviert und im Flügel von Redoutensaal sind die Fenster, die schon seit zehn Jahren zerbrochen waren, alle neu eingeschnitten. Von dem abscheulichen Misthaufen (!), in dem das schöne Bibliotheksgebäude fest eingegraben war, ist keine Spur mehr zu sehen. Sogar die Himmelskugel, die auf der Bibliothek paradiert, steht im neuen Glanz da.»

Ganz Wien wartete in großer Spannung auf die feierliche Enthüllung,[3] die jedoch wegen der Arbeiten am Sockel[4] noch über ein Jahr auf sich warten ließ.[5]

Am 24. November 1807[6] kam endlich der große Tag heran. Unzählige Menschen strömten in die Nähe des Festplatzes, über 100.000 Landleute waren aus der Umgebung herbeigeeilt.[7] Da jedoch der Platz nicht mehr wie 6000 Menschen faßte, war ein heftiges «Geriss um die Entrebilleter». Für den Hof war in der Mitte eine rotbeschlagene Tribüne, an den Seiten amphitheatralisch grün ausgeschlagene für die Zuschauer aufgebaut.[8] Die untere Reihe nahmen die Gesandten der auswärtigen Höfe ein. Unter den Zuschauern befand sich auch Frau von Staël.[9]

Leibgarden zu Pferde, die Grenadiere im Karree geschlossen, hielten den Platz abgesperrt. Um 12 Uhr erschienen der Kaiser und seine Familie und Zauner überreichte ihm die von Ellmaurer verfaßte Beschreibung des Denkmals in einer Prachtausgabe.[10]

[1] Lebensbeschreibung des Kaisers Josef II. (anonym), Wien 1807. Ein anderer Schriftsteller, Freih. v. Eggers, Reise durch Franken, Bayern etc., Leipzig 1810, gibt dagegen an: «Selbst die einfachen Transportmaschinen sind von Zauners Erfindung», S 118; ebenso im Cottaschen Morgenbl., cit. loco.

[2] Eipeldauer 1807, X, 5.

[3] Eipeldauer 1806, VII, 3.

[4] Eipeldauer 1806, VII, 3.

[5] Durch einen Orkan, der das Dach des Verschlages der Statue wegriß, doch ohne Beschädigung des Monumentes, weil Zauner noch zur rechten Zeit zur Hilfe kommen konnte, wurden die Arbeiten verzögert (Bericht Zauners an Cobenzl vom 20. Oktober 1807. Akad.-Archiv; Eipeldauer 1807, XII, 1).

[6] In der Wiener Zeitung vom 21. November 1807 wurde die Enthüllung für den 23. November angekündigt.

[7] Eipeldauer 1808, I, 4.

[8] Wiener Zeitung vom 25. November 1807; auch abgedruckt bei Bertuch, S. 189ff., und Meusels Archiv, II, 4, S. 79 (1808).

[9] Caroline Pichler, Denkwürdigkeiten aus meinem Leben. Wien 1844, S. 112.

[10] Eipeldauer 1808, I, 4, «und da hab ich manches Bravo Zauner gehört».

Als die Hülle fiel, läuteten alle Glocken, die Musik spielte, auf der Bastei erklangen Kanonenschüsse. Auch der übliche Sonnenstrahl brach aus den Wolken hervor.[1] Abends war Festvorstellung in allen Theatern bei freiem Eintritt. Gedichte und Lieder auf das Denkmal wurden zahlreich verkauft.[2]

Der Kaiser belohnte Zauner verschwenderisch.[3] Das Dekret,[4] welches ihn in den Adelsstand erhob, weicht in den rühmenden Worten warmer Anerkennung, besonders seiner Verdienste um den Guß, beträchtlich von den sonst bei solchen Gelegenheiten üblichen Floskeln ab.

Das Werk wurde viel bestaunt und bewundert, jedoch blieb die naive Kritik des Volkes nicht aus. Schon bei dem Modelle hatte die lateinische Inschrift mißfallen. Es wurden für eine andere Fassung die sonderbarsten Vorschläge gemacht.

Wie schon erwähnt, erregte besonders die antike Tracht das Mißfallen des Publikums.[5] Auch die ruhige Gangart des Pferdes und die Haltung des Reiters erschienen manchen nicht angemessen.[6]

Ergötzliche Urteile berichtete der Eipeldauer. Ein Bürgerweib sagt: Was nutzt mir der wohlgetroffene Kopf, wenn keine Uniform dabei ist.[7] Eine andere verdrießt der bloße Kopf und sie wünscht einen Helm mit Federbusch.[8]

Ein Stallmeister ist nicht mit dem Pferde zufrieden, der Kaiser hätte immer auf einem Kurzschweif geritten, Steigbügel, Sporen und Hufeisen wären vergessen. Ein anderer hätte es lieber mit den Vorderbeinen in der Luft gesehen.[9] Einige Bauern trösteten sich mit der übernatürlichen Größe des Pferdes, das als Hofroß größer sein müsse als die «Ordinari Pferde».[10] Ein Berliner behauptet sogar, daß in Berlin weit schönere und größere Statuen seien. «Jedoch ein anderer Herr hat erwidert: «Vergeben Sie mir, ich bin selber ein Berliner und liebe mein Vaterland, aber als ehrlicher Mann muß ich laut sagen, daß wir kein solches Denkmal haben, denn dies ist in einem Stück gegossen, bey uns sind aber die schönsten und grössten Statuen nur zusammengestückelt, da können Sie den angesetzten Arm und Fuss und sogar den angesetzten Kopf recht gut unterscheiden.» Auf die Rede ist der andere mäuschenstill geworden, weil ihn ein Berliner selber aufs Maul geschlagen hat.»[11]

[1] Eipeldauer 1808, I, 4.
[2] Vgl. den Anhang.
[3] Vgl. das Dekret.
[4] Vgl. den Anhang.
[5] Noch Ernst Förster, Gesch. der deutschen Kunst 1855, erzählt, «wie die dem Marc Aurel entlehnte, für den Kaiser Josef unpassende (!) Handbewegung zur Zielscheibe des Volkswitzes geworden sei».
[6] Bote von Tirol 1822, Nr. 69: «Man hört in Wien öfters den Tadel von Unverständigen, denen die ruhige Haltung zu wenig Eindruck macht, und die den Kaiser lieber auf einem feurigen, sich bäumenden Araber dargestellt sehen wollten.»
[7] Eipeldauer 1808, II, 1.
[8] Eipeldauer 1808, I, 4.
[9] Eipeldauer 1808, I, 4.
[10] Eipeldauer 1808, II, 1.
[11] Eipeldauer 1806, VII, 3.

Die Verehrung, die dem vielgeliebten Kaiser gezollt wurde, machte sein Standbild zum Mittelpunkt des Kultus, den das Volk mit der Persönlichkeit Josefs II. trieb.

Im Kriege mit Napoleon erregte es die Bewunderung der durch Wien ziehenden Regimenter.[1] 1848 war das Denkmal die Stätte freiheitlicher Kundgebungen.[2] Nach der Wahl des Reichsverwesers zog die akademische Legion mit klingendem Spiel zum Standbild und befestigte an ihm unter begeisterten Kundgebungen eine deutsche Fahne.

Schon bald nach der Enthüllung des Denkmals machte sich auch eine abfällige Kritik in Kunstkennerkreisen geltend.[3] Alexandre de Laborde spricht zwar noch aner≈kennend von dem Urheber des Denkmals, «qui a déployé un très grand talent», jedoch fügt er schon tadelnd hinzu: «mais il laisse peut≈être à désirer cette beauté ideale, ce gran≈diose que le génie seul connoit. Les bâtiments qui entourent la place en imposent par l'ensemble de leur masse».[4]

Schärfer ist Marcel de Serres,[5] der zwar wohlwollend sagt: «l'exécution de l'en≈semble est assez bien», aber fortfährt: «cependant on est étonné qu'un monument aussi colossal ne produise presque aucune impression et vous laisse froid au premier moment, qu'on l'aperçoit.» Auch den Basreliefs fehle «élévation et sentiment. Ils sont bien sous le rapport de l'art, mais non sous celui de la pensée».

Es ist dieses Kunsturteil wohl der Ausfluß eines romanischen Temperaments, dem die ruhige Strenge des Deutschen unverständlich war. Aber auch in Österreich verlor man bald das Verständnis für einen fremdwerdenden Stil. Franz Gräffer[6] redet schon «von einem allerdings etwas steifen Meisterwerk Zauners», Eitelberger (1879) nennt es nur noch «hochachtbar» und nicht zu vergleichen mit der Reiterfigur Maximilians I. von Thorwaldsen in München. (!)[7]

Der Ruhm der Statue verblich rasch in einer dem Klassizismus feindlichen Zeit, heute kennt selbst in Wien kaum jemand den Namen ihres Schöpfers.

[1] Nach einer Schrift «Die Franzosen in Wien», eine historische Skizze. Entworfen durch M. I. L. H. Photopel 1806, S. 99, hätten die Franzosen sogar die Statue wegführen und einen anderen Kopf aufsetzen wollen. Man hätte sie aber ihnen nach der Schwere des Metalls abgekauft. Bote von Tirol 1822. Sicher eine Legende. Nach einer anderen Nachricht war es General Le Clerc, der die Statue rettete. Joh. Friedr. Rei≈chardt, Vertr. Briefe auf einer Reise nach Wien und Amsterdam 1810.

[2] Franz Gräffer, Francisceische Curiosa. Wien 1849, VI, S. 82.

[3] Ein gewisser Langenhöffel schrieb schon im Jahre 1809 eine giftige Kritik über das Denkmal, aller≈dings aus Rache, weil Ellmaurer als Verfasser der Denkschrift ihm vorgezogen wurde. «Bemerkungen über die zu Wien öffentlich zu sehenden neuen Arbeiten von Füger, Maurer, Fischer und Zauner», herausgeg. von I. I. R. Langenhöffel. Besprochen in den Annalen von 1810, II, S. 504.

[4] a. a. O., S. 35.

[5] a. a. O., S. 123.

[6] Francisceische Curiosa a. a. O.

[7] Eitelberger a. a. O., S. 108. Den Schluß dieses Reigens bildet F. Laban, Verstreut und Gesammelt (1911), der von der «ohnehin matten Wirkung des selbst für die damalige Zeit unerklärlich mühseligen Gusses» redet (S. 357).

Kapitel X.

Die Wiener Akademie um die Wende des Jahrhunderts. Zauners Wirken als Lehrer und Leiter der Akademie.

Über Zauners private Lebensführung haben sich auch für seine späteren Jahre nur sehr dürftige Nachrichten erhalten. Reichlicher fließen die Mitteilungen über sein Wirken an der Akademie.

Gegen Ende des Jahrhunderts hatte die Wiener Akademie wegen ihrer musterhaften Einrichtungen einen Weltruf. Die glänzende Stadt und die ausgezeichneten Lehrkräfte zogen auch aus dem Auslande zahlreiche Schüler herbei.[1]

Seit 1786 befand sich die Anstalt im St. Annagebäude, das nunmehr sämtliche Schulen unter seinem Dache vereinigte. Den Kern bildete die Schule der Maler und Bildhauer, dessen jeweiliger Direktor die Oberleitung des ganzen Instituts in seiner Hand hielt.

Eine Reihe bedeutender Künstler wirkte als Lehrer, von deren Persönlichkeit und Schaffen uns der Sekretär der Akademie, Freiherr von Sperges, in einem Berichte an Kaunitz vom Jahre 1790 eine höchst anschauliche Schilderung hinterlassen hat.[2]

«Niemals war die Akademie gute Künstler zu bilden besser im Stande als eben itzt, da sie sich mit vorzüglich guten Lehrmeistern in jedem Fach versehen findet.

Das vormals so verächtlich behandelte Studium der Anfangsgründe wird nun von dem ungemein fleissigen Professor Hubert Maurer, welcher selbst ein geschickter Maler ist, mit einer vorher bey uns ganz ungewöhnlichen Nettigkeit und dabei doch grossen Manier, auch mit vieler Richtigkeit in den Umrissen getrieben: seine Schule ist zahlreich und wird ausser den vor und nachmittägigen Stunden auch Abends von schon erwachsenen und solchen Jünglingen besucht, die keiner Kunstprofession sich zu widmen gedenken. Maurer ist gewiss dort, wo er hingehört, angestellt, und hat ein paar fleissige Gehilfen.

Füger, der in kleinen Portraits seinesgleichen vielleicht Niemand hat, thut sich nunmehr auch in dem historischen hervor. Seine Kompositionen sind reich, wohl überdacht und zeugen von einem an Ideen fruchtbaren Erfindungsgeist. Solange er eine gewisse, ihm angemessene Grösse seiner Figuren nicht überschritt und zärtliche, weichliche oder wohllüstige Gegenstände erwählet, wird er sich immer Ehre machen, für grosse pathetische Leidenschaften, für heftige Gemütsbewegungen hat weder sein Charakter noch sein Pinsel wie es scheint, genug Stärke

[1] Joh. Veit Schnorr erzählt in seinen Erinnerungen in Wielands Teutschem Mercur 1803, S. 8ff.: «Den Ruf, den die Wiener Akademie hat, verdienet sie mit vollem Recht.» Etwas später sagt Cornelius: «Besonders ist Wien der rechte Ort, der mich dem gewünschten Ziel näher bringen könnte.» E. Förster, Peter von Cornelius, I, S. 25.

[2] Zit. in der Handschrift Raabs a. a. O.

sie auszudrücken, selbst sein Colorit ist nicht dazu geeignet. Allein dieses wissen Euer fürstliche Gnaden besser zu beurteilen. Indessen vermehrt und ernähret das viele Lob, welches er durch die kleinen Porträts von Frauenzimmern erhält, seine Eigenliebe, die mit einer guten Dose Eitelkeit und Ruhmredigkeit vermengt ist. Beides wird von seinen Collegen und Schülern für Stolz gehalten, und wird immer ein Hindernis sein, sich ihr Zutraun und ihre Liebe zu erwerben, wie es für einen Direktor zu wünschen wäre, dennoch ist Füger für dieses Amt unter den Hiesigen der beste.

Lampi gewinnt von Jahr zu Jahr in dem Porträtmalen mehr Vollkommenheit und wenn er so fortfährt glaube ich dass er werde einer der besten Maler in diesem Fach werden. Junge Maler können von ihm im kolorieren viel lernen, ich will hoffen, dass seine Farben haltbar seyn. Schade, dass er in der Fabel, Geschichte, Kostume und Kunsthistorie und den übrigen, einem Professor anständigen, auch zur historischen Malerei nöthigen Kenntnissen äusserst unwissend ist, und die Kunstsprache nicht genugsam besitzt. Mir ist Leid, dass er auch durch seinen lockeren Lebenswandel sich und seiner Familie Schaden thut.

Brand, ein sittsamer friedfertiger und bescheidener Mann arbeitet für sein Alter und geschwächtes Gesicht, zumalen da er das eine Auge gar nicht mehr brauchen kann, noch viel, und wie wohl seine itzige Manier vielen, und auch mir nicht gefallen will, behauptet er doch immer den Ruhm des brandischen Namens. Seine Schüler behandelt er liebreich, und giebt sich viele Mühe mit ihnen: sie nehmen aber eben dadurch den itzigen Geschmack ihres Lehrmeisters, wie es scheint, zu sehr an, und bleiben sodann an dem kleinerlichen Landschaftereymalen kleben, ohne dass sie Lust und Muth bekommen, die Scenen der Natur im Grösseren zu schildern. Diese gar zu charakterisierte Anhänglichkeit der Lehrlinge an den Meister schreckt meines Erachtens die Kunst. Wuttky, ein vormaliger Brandischer Schüler hat sich durch eigenen Schwung davon emancipiert, itzt weiss ich keinen hier, der das Herz hätte denselben oder einem Casanova nachzuahmen. Brand, der gute Mann hat übrigens die Schwachheit alles loben und nichts tadeln zu können.

Was von dieser Seite dem Brand fehlt, hiervon hat Zauner, Lehrer der Bildhauerey vielleicht zu viel; sein ernsthaftes trockenes Wesen macht einen merklichen Kontrast mit dem süssen des Ersteren und ist Ursache, dass die Schüler keine vertrauliche Ergebenheit gegen denselben gewinnen, obwohl sie alle Achtung für seine, auch von Kennern des ächten Styls in der Bildhauerkunst hochgeschätzte Geschicklichkeit haben.

Um so mehr Zutrauen und Liebe von Seite der jungen Bildhauer hat der Professorsadjunkt Martin Fischer wegen seiner gutherzigen Gefälligkeit, da auch er eine grosse praktische Kunsterfahrenheit und dabey einen nach den Antiken gebildeten Geschmack in seinem Styl hat, so scheint mir die Schule durch diese zwei Männer trefflich besetzt zu seyn.

Fischer ist zugleich Lehrer der für die bildenden Künste so nützlichen Anatomiekunst: diese hatte unter dem vorigen Professor fast gar keine Zuhörer; itzt aber zählt man ihrer gemeiniglich 50 bis 60 weil Fischer nicht allein die Myologie und Osteologie gründlich besitzt, sondern auch ihre praktische Anwendung auf die bildenden Künste, indem er selbst Künstler ist, zu eigen hat.»

Sperges berichtet auch noch über die übrigen Kunstklassen, die mit Lehrern wohlbestellt seien, wie die Hohenbergs für die theoretischen und praktischen Teile der Architektur sowie über die Schulen der Kupferstecher Jacobé und Schmutzer.

Die Modellierer- und Erzverschneiderschule leite Hagenauer, «welcher zwar in diesem Fach kein grosser Künstler, jedoch zur Direktion wegen seiner unverdrossenen Bemühungen

und für Kleinigkeiten ideenreichen Erfindungsgabe wohl taugt, weil die jungen Gesellen der in Metall arbeitenden Professionen vorzüglich von nöthen haben, das neue und mannigfältige der mechanischen Verzierungen zu sehen, hiernach zu zeichnen und zu modellieren». Schließ= lich wird noch der Direktor der Manufakturzeichnungsschule, Drechsler, als hervorragender Blumenmaler bezeichnet.

Der Lehrgang an der Maler= und Bildhauerschule war noch ganz im Sinne der über= kommenen Tradition eingerichtet. Nach Hans Rudolf Füssli[1] (seit 1801 Archivar und Kustos der akademischen Sammlungen) war die erste Stufe der Ausbildung der Besuch der Klasse der Anfänger, in welcher drei Jahre lang die Anfangsgründe der historischen Zeichnung von den Prinzipien der ersten Umrisse an bis zur Vollendung der nackten und bekleideten Figur nach Originalzeichnungen als Vorlagen unterrichtet wurden. Es folgte dann die zweite Klasse, in welcher die Schüler «nach dem runden», d. h. nach antiken Büsten und Statuen zeichneten. In beiden Klassen ward auch Anatomie gelehrt nach einem Skelett und Fischers anatomischer Figur und auch nach diesen gezeichnet.

«Wenn sie durch das Studium nach dem Runden die erforderliche Idee von Licht und Schatten erworben, zugleich auch einen vorläufigen Geschmack an den schönen Verhältnissen und dem Stil der antiken Kunst erlangen, so treten sie in die Klasse nach der Natur oder dem lebenden Modell ein . . . dort werden sie angewiesen, allmählig zur Lebensgrösse überzugehen, um sich solchergestalt an die grossen Verhältnisse zu gewöhnen. In diesem Zeitpunkt werden sie auch zur Komposition durch Erklärung gutkomponierter Bilder angeleitet. Dann folgt die Uebung Grau in Grau zu malen nach der Natur, um die Wirkung des Licht und Dunkels an einer Farbe kennen zu lernen, ehe sie zu der mannigfaltigen Färbung der Natur übergehen. Den fähigsten Köpfen wird der Zutritt zu den Galerien gestattet, wo sie durch das Studium der alten Meister Anwendung und Behandlung der Farben gründlich einsehen lernen.»

Die Bildhauer waren demselben Studiengang wie die Maler unterworfen, nur kam noch das Modellieren hinzu.

«Um das Technische der Behandlung der verschiedenen Arten der Steine und Metalle zu studieren, so können sich die Bildhauer derwegen um den Zutritt in die Werkstätte dieser Professoren bewerben, welcher ihnen, wenn sie fähig sind, mit Bereitwilligkeit gestattet wird, und wo sie sich in allen Arten der ausübenden Bildhauerei gründliche Kenntnisse zu erwerben Gelegenheit finden, indem seit einigen Jahren in diesen Werkstätten nicht nur beträchtliche grosse Werke in verschiedenen Steinsorten verfertigt werden, sondern auch in jener des Pro= fessors Zauner eine eigene Metallgiesserei für ganze Formen unter seiner Leitung angelegt wurde.[2]

Es lag wohl an der innigen Verbindung der großen Kunst mit dem Kunsthandwerk, deren Schulen in der Akademie zu einem Ganzen vereinigt waren, daß auf die technische Ausbildung der Bildhauer in Wien ein besonderes Gewicht gelegt wurde.

Der anderwärts viel geübte Brauch, die Ausarbeitung des Steines ganz oder zum großen Teil dem Steinmetzen zu überlassen, war anscheinend in den Kreisen der akade=

[1] In seinen Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten, Wien 1801, Bd. I, S. 23ff. Auch Bertuch a. a. O., Bd. II, S. 10, enthält eine ausführliche Schilderung, ebenso Weinkopf, Beschreibung der Akademie der Künste.

[2] Füssli, S. 25.

mischen Bildhauer in Wien weniger gebräuchlich, sondern die Mitarbeit der Handwerker mehr oder minder «auf das Zuspitzen aus dem Groben»[1] beschränkt.

Zauner hat wahrscheinlich seine Figuren eigenhändig aus dem Steine ausgehauen. Die langjährige Übung der Hand durch das Holzschnitzen und seine Lehrzeit in den Steinmetzwerkstätten mußten ihm eine Arbeitsweise natürlich erscheinen lassen, von der man nur aus äußerlichen Gründen zum Schaden des künstlerischen Wertes der Schöpfung abzuweichen pflegte.[2]

So hat er seine Jugendarbeit, «die zwey grossen Engel im Steinbruch aus dem Groben selbst ausgehauen und zwar in einer Frist von 8 Tagen», ebenso hat er den Brunnen in Schönbrunn «nach dem fertigen Modell selbst ausgeführt».[3] Die Giebelgruppe auf dem Palais Fries ist auch, wie aus dem Briefe an Füger zu schließen,[4] ohne fremde Mitarbeit von ihm vollendet. Zauners Einfluß ist es wohl zu danken, daß die jungen Bildhauer in Wien dazu erzogen wurden, dem Stein eigenhändig die letzte Gestaltung zu geben. Wie gering die Hilfe des Steinmetzen war, bezeugt eine Aufstellung[5] des Bildhauers Schaller über seine Auslagen für ein größeres Marmorwerk (das Relief an Kislings Gruppe Mars und Venus), aus der hervorgeht, daß der Steinmetz «für mehrmalige benötigte Hilfeleistung» nur 24 fl. bekommen hat.

Als Schaller mehrere Jahre später den Auftrag zu einer großen Gruppe erhielt und der Akademie in Wien einen nach Angaben Thorwaldsens verfaßten Kostenanschlag sandte, hielt er es für notwendig, bei dem (für Thorwaldsens Arbeitsweise charakteristischen) erheblichen Posten: «Hilfeleistung des Steinmetzen» entschuldigend zu bemerken: «Keine Marmorarbeit von dieser Größe kann ein Mensch allein verfertigen und würde überdieß eine ungeheure Zeit rauben, auch dient mir der Bildhauer als Lehrmeister, da ich die Auflösung aller vorkommenden Schwierigkeiten bey einem solchen Werke nur durch Beyhilfe praktisch erlangen kann.»[6]

Bezeichnend dafür, daß man die eigenhändige Ausführung in Wien für selbstverständlich hielt, ist ein Bericht des Sekretärs der Gesandtschaft in Rom, Andreoli, aus dem Jahre 1812[7] an den Kurator der Akademie Fürsten Metternich, als der Rompensionär Bildhauer Kisling von einigen römischen Kollegen[8] denunziert worden war, seine Werke

---

[1] Vgl. die Praxis Beyers S. 11.

[2] Charakteristisch ist die Erzählung Raczynskis, Geschichte der neueren deutschen Kunst 1840, Bd. III, S. 277: «Thorwaldsen bearbeitet fast niemals selber sein Modell, es gibt eine grosse Anzahl seiner Bildwerke, an welcher er nicht die Hand angelegt hat. Er macht das Modell für sie (sc. seine Gehülfen) und beaufsichtigt seine Ausführung. Ich habe ihn im Jahre 1821 mehrmals in seiner Werkstätte besucht. Er ging von einem Arbeiter zum andern und bezeichnete mit Bleistift die Stellen, welche verändert oder verbessert werden sollten. Anders verhielt sich dagegen Canova, der, wenn seine Arbeiter eine Statue nach seinem Gipsmodell ausgeführt hatten, sich einen Monat oder länger mit ihr einschloss, um die letzte Hand daran zu legen.»

[3] Annalen a. a. O. [4] Abgedruckt im Anhang. [5] Aus dem Jahre 1812, Akad.-Archiv.

[6] Brief Schallers vom 6. Jänner 1817, Handschriftensammlung der Stadt Wien.

[7] 9. Mai 1812. Réponse à la Dépêche du 11 Avril concernant les doutes élevés relativement aux ouvrages de sculpture du Sieur Kisling.

[8] Kisling war in Rom allgemein verhaßt wegen seiner scharfen kritischen Zunge und seinen «manières désobligeantes» (aus Andreolis Bericht).

nicht eigenhändig geschaffen zu haben. Auf die besorgte Anfrage Metternichs, ob die Unterschriften der Denunzianten echt, antwortet Andreoli, daß die Unterschriften, wenn sie auch echt, «ne prouvent point que les ouvrages de sculpture que le Sr. Kisling a emporté d'ici ne soient des productions de son talent. Dans tous les Ateliers des sculpteurs et chez Canova et chez Thorwaldsen et chez tous les autres on voit travailler des ouvriers à la journée aux chefs d'œuvres des plus célèbres artistes, au maître n'est attribuée que l'invention et le modèle qu'il achève et perfectionne, le gros de l'ouvrage c'est l'ouvrier qui le fait et ordinaire=ment il n'y met que la dernière main car une fois que le bloc est placé et les points marqués l'ouvrage devient matériel et l'artiste ne s'en occupe qu'autant qu'il remarque quelques fautes dans le marbre ou quelque faute de l'ouvrier. Il est le même des ornemens, des attribues et des tous les accessoirs qui accompagnent les statues. Le sculpteur les dessine et des ouvriers particuliers pour ce genre d'ouvrages les exécutent sans toucher à la figure ni à la draperie. Ainsi il est très vrai que les ‚Ornatisti' qui ont signé l'attestation surmentionnée ont travaillé au casque et aux autres attributs du Mars de Kisling, mais il est aussi vrai que j'ai vu moi=même très souvent ce sculpteur travailler à son groupe».

Andreoli berichtet weiter, daß Canova ihm gesagt, daß Erfindung und Modell von Kisling seien, «et qu'ainsi l'ouvrage devoit lui être attribué. D'autres artistes m'ont dit à=peu=près la même chose et tous conviennent que de ce qu'il ait fait travailler à ses ouvrages d'autres ouvriers n'implique pas qu'ils ne doivent être considérés comme production de son talent puisque tous en font autant après que le modèle est fait».

Während der letzten Jahre der Arbeiten am Josefsdenkmal hatte sich Zauner von der zeitraubenden Lehrtätigkeit entbinden lassen.

In seinem Gesuch heißt es,[1] «dass er sich genötigt sehe, die Anzeige zu machen, dass der geschwächte Zustand seiner Augen ihm künftig nicht mehr erlaube, die Correctur in der Klasse der Bildhauerei (besonders bei Licht im Winter) in den öffentlichen Lehrstunden wie bisher zu versehen, nachdem die Erfahrung einiger Jahre ihn überzeugt habe, dass er dieses Geschäft unterlassen müsse, wenn er sein Gesicht noch zur Ausführung und Vollendung des grossen Werkes erhalten wolle, welches ihm von seiner Majestät dem Kaiser aufgetragen worden sei».

Als jedoch der Guß des Monuments vollendet war, glaubte er nunmehr, seine bei dem Monument gesammelten Erfahrungen der Gesamtheit dienstbar machen zu müssen. Er hielt die Zeit für gekommen, eine ständige Anstalt für den Bronzeguß in Wien zu begründen, die der Fortbildung der Akademieschüler dienen und die Grundlage einer neuen Industrie werden sollte.

Seine Werkstätte in der Akademie (im Hofe hinter der Annakirche) war nur für den Guß kleinerer Werke[2] eingerichtet.

Sein «Vorschlag zur Errichtung einer Kunstgiesserei in Wien» sollte die maßgeben=den Kreise der Errichtung und Erhaltung eines eigenen Gußhauses[3] für die Zwecke des Bronzegusses geneigt machen.

[1] 4. August 1801 (Fügers Handschrift). Er schlägt den Pensionär Robatz als Korrektor vor.

[2] Freddy a. a. O., S. 379, Joh. Pezzl, Beschreibung und Grundriß der Haupt= und Residenzstadt Wien, III. Aufl., S. 239. Nach einem Brande 1807 etwas umgestaltet. Komm.=Prot. vom 28. Dezember 1807. Akad.=Archiv.

[3] Zauner schlug dafur den Platz des nächst der Karlskirche gelegenen Friedhofes vor. Akad.=Archiv.

«Das Monument der Statue equestre von Weil. Kayser Joseph II., wobei der Unterzeichnete eine eigene Methode angewandt hat das Gusswerk von Kunstarbeiten dieser Art auf bestimmte Grundsätze zu bringen, veranlasst ihn, einen Vorschlag zur Errichtung einer Kunstgiesserei vorzulegen, nachdem das bisher dazu verwendete Local bereits an das k. k. Artilleriegiesshausz wieder übergeben werden musste, dessen Eigenthum es ist und von dem es nur zu diesem von Seiner Majestät dem Kaiser anbefohlenen Werke hergeliehen wurde.

Es ist nicht für seine eigene Person, dass er diesen Wunsch äussert (denn seine Jahre und körperlichen Kräfte würden ihm nicht gestatten, grössere Unternehmungen dieser Gattung zu machen) sondern zum Gebrauch anderer Künstler, die nach ihm sich auch dieser Kunstgiesserei befleissigen wollen. Auch handelt es sich bei diesem Vorschlag um keine anderen Unkosten als blos von der Bewilligung und Herstellung des mit den nöthigen Bequemlichkeiten versehenen Platzes. Durch den glücklichen Erfolg dieser Methode in der Giesserei ist die öffentliche Meinung darüber so vortheilhaft festgesetzt, dass es die glücklichste Aussicht zur Selbst Erhaltung dieser Gattung der Skulptur durch In- und Ausländische Bestellungen von der grössten Wichtigkeit eröfnet, wie solches die bereits gegebenen Aufträge und auch auswärtige Akademien beweisen, die sich danach erkundigen. Die besonderen Gründe, diesen Vorschlag jetzo zu thun sind Folgende:

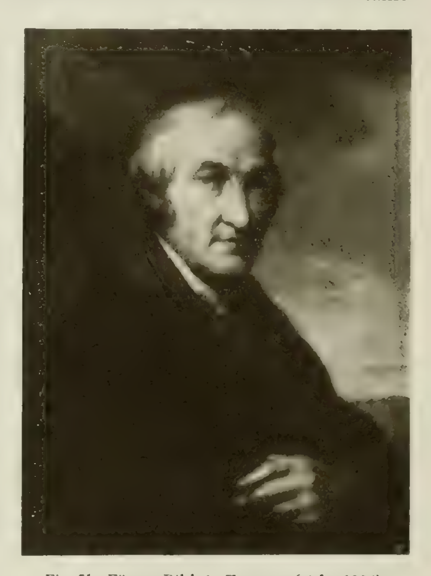


Fig. 51. Füger, Bildnis Zauners (zirka 1806).

1. Würden die von dem Unterzeichneten von allen Hauptoperationen seiner Methode verzeichneten Modelle auf immer von der hiesigen Akademie der bildenden Künste diese Wissenschaft der Gieserei in Bronze so begründen, dass sie niemals mehr verlohren gehen, wohl aber eine ergiebige Quelle neuer Kunstindustrie werden könnten, die ansehnliche Geldsummen ins Land ziehen würden.

2. Sind jetzo mehrere in der Akademie gebildete geschickte Künstler und andere Arbeiter noch beisammen, die sich bei dem grossen Werk der Statue equestre von Kaiszer Joseph in aller Wissenschaft der Giesserei geübt haben. Sind diese aber nach gänzlicher Vollendung desselben einmal auseinandergegangen, so würde es schwer seyn, sie wieder zu versammeln.

3. Eine Menge Geräthschaften von Maschinen, Werkzeugen und Zugehör, die dazu verfertigt wurden und zu jener obgedachten Absicht verwendet werden könnten, sind jetzo noch vorrätig. Würden diese aus Mangel eines Gebrauches einmal zerstreut, so dürfte es zu spät und zu kostbar sein sie wieder zusammenzubringen.»

Der Präsident des akademischen Rates, Baron Doblhoff, befürwortete warm diesen Vorschlag, als vorsichtiger Beamter[1] — wohl nicht im Sinne Zauners — fügte er aber

[1] Bericht Doblhoff an Cobenzl, 26. Juli 1806. Akad.-Archiv. Sparsam schlägt er sogar vor, für den Bau das Holz des Gerüstes auf dem Josefsplatz zu verwenden.

hinzu: «desselben (Zauners) Meinung wäre auch nicht Oefen für grosse Werke, sondern vielmehr nur für Büsten und kleinere Werke in Metall zustandezubringen, weil auch nur öfters Bestellungen solcher Art zu erwarten wären und hierzu keine Einrichtung hier besteht». (?)

Der Kurator Graf Cobenzl war von dem Plane begeistert, er bemerkte dazu: «der Vorschlag des Herrn Zauner ist unvergleichlich; Er beliebe nur den Vorschlag vollkommen auszuarbeiten und auch einen Ueberschlag der Unkosten machen zu lassen, ich will nachgehends zur Ausführung desselben alles Mögliche beytragen».

Ob Zauner seine Ideen weiter ausgearbeitet, ist nicht bekannt; er wird wohl die Zwecklosigkeit seiner Bemühungen eingesehen haben.

Erst 50 Jahre später war die Zeit reif für die weit ausschauenden Pläne des Künstlers, die, durch Anton Fernkorn verwirklicht, Wien unabhängig von der Hilfe des Auslandes machten.

Nach einer mehr als 20jährigen Tätigkeit als akademischer Lehrer stieg Zauner im Jahre 1806 zur höchsten Würde auf, welche das Österreich jener Zeit einem Künstler zu vergeben hatte, er wurde Direktor der Maler- und Bildhauerschule und damit Leiter der Akademie (Fig. 51).

Seine hohen Qualitäten als Mensch und Lehrer sowie sein wachsender Ruhm als Schöpfer der Josefsstatue hatten ihm die Anwartschaft auf diese Stellung gegeben, nachdem sein Freund Füger als neuernannter Direktor der Belvederegalerie [1] aus seinem Amte geschieden war.

Die Wahl Zauners zum Direktor, welche dem akademischen Rate oblag, vollzog sich nicht ohne Widerspruch. Die traditionelle Bedeutung der Malerei als die erste der Künste hatte seit Jahrhunderten die Gewohnheit geschaffen, daß der oberste Leiter der Akademie ein Maler sein müsse. Vorzüglich die Historienmaler schienen auf diese Stellung Anspruch zu haben, denn die Idee von der Überlegenheit eines Gegenstandes über den andern, die moralisch-didaktische Auffassung der Kunst, hatte sich seit der Antike mit unverminderter Kraft erhalten und der Historie den vornehmsten Platz eingeräumt.[2] Mit diesem Dogma zu brechen, war eine Angelegenheit von Bedeutung, es war ein äußeres Zeichen des Niederganges der Historienmalerei [3] in jenen Jahren und der höheren Wertung der Plastik, die ein Ausfluß des allgemeinen Kunststrebens war.[4] Die Gutachten der Professoren bei der Wahl spiegeln deutlich den Zwiespalt der Auffassungen wider.

Der Direktor der Blumenmalerschule, Drechsler, preist das Wesen der historischen Kunst: [5]

[1] Fügers Wunsch, beide Stellen zu bekleiden, war von der Regierung abschlägig beschieden worden 7. September 1807. Akad.-Archiv.

[2] Noch Detmold sagt in seiner witzigen «Anleitung zur Kunstkennerschaft»: «Die Hauptgattung der Malerei ist die Historienmalerei. Nach dieser muss der Kunstkenner stets eine ungeheure Sehnsucht zu empfinden scheinen und die Abnahme der historischen Bilder sehr bedauern.»

[3] Füssli I, S. 61: «In Wien und den Erbländern hat ... die erfolgte Verminderung der gar zu zahlreichen Altäre ... derart die Historienmalerei stark vermindert.»

[4] Auch die Academia di San Luca erwählte damals einen Bildhauer, Canova, zum Direktor.

[5] Akad.-Archiv.

«Wenn die bildenden Künste im Reiche der Natur das Schöne sammeln und bildend in einem neu geschaffenen Werke darstellen, nicht für das Bedürfnis allein oder für die Bequemlichkeit denkend, sie sich schönere Zwecke erwählen, der Architekte baut, der Mime tanzt, Thaliens und Melpomenes Schüler sogar das ungeschlachte Gemüt mit Scherz und wehmütiger freude erfüllen, da lebt doch das Edle und Grosse des Menschen das geistig Schöne allein in der historischen Kunst, das bleibend zur Nachwelt spricht:

So ist's, so war's, so wird's und so sollte es seyn.

... Wenn daher der Werth der historisch-bildenden Kunst alle anderen Fächer so weit übertrifft, so fodert auch die Wahl eines Künstlers zum Direktor der historischen Schule die reinste Ansicht dieses Kunstfaches und zwar umsomehr, da derselbe zur Leitung einer Akademie bestimmt ist, deren Zöglinge schon selbst das Ausland mit Ehren nennt ...

Da der plastische Künstler überhaupt im Vergleich mit dem Historienmaler durch den grossen Aufwand an Zeit, die er auf die Bearbeitung seiner Werke verwenden muss, beschränkt ist, dass er nicht so viele und reichhaltige Produkte der Phantasie hervorbringen kann ... da ferner alles, was die Harmonie der Farben im Reiche der Formen wirkt von dem Bildhauer keineswegs beachtet werden darf, weil beyde Künste sich bloss in den Formen berühren, so kann der in einem Kunstfach vollendete Künstler nie unmittelbar in das andere übertreten und die Leitung der plastischen Schule mit der Direktion der historischen Mahler vertauschen.»

Drechsler würde gerne Lampi vorschlagen, der im Porträt vollendete Meisterwerke geschaffen, «hätte er uns nur etwas Aehnliches im historischen Fache geliefert».

Caucig,[1] der Maler, geht grundsätzlich davon aus, daß «si abbia per altro per massima principale d'ellegere sempre uno Pittore storico vasto in tutti li generi dei qualli vengono qualificati altri Pittori, non che per una classe. Vedo nel professore Zauner uno scultore storico e erudito che oltre a questo merito ha anche quello delle cognizione complicate d'Ecconomico e politico a cui la nostra Academia vienne in varie occasione necessitato d'uniformarsi — per la costituzione — col Governo.»

Der Hofbaudirektor Cerrini[2] hält Zauner wegen seines Dienstalters, seines Lehrtalents, seiner literarischen Kenntnisse, besonders in Geschichte und Mythologie, sowie «seiner vielen Meisterwerke vorzüglich des Denkmals Joseph II. wegen» für den geeignetsten. Nach rühmenden Worten über seinen «inneren Gehalt, seinen Charakter, seinen unbescholtenen Ruhm, seine ruhige menschenfreundliche Stimmung, seinen schlichten deutlichen Vortrag» fühlt er sich bemüssigt, die Wahl eines Plastikers zu verteidigen. «Das einzige scheinbare Hindernisz, dass bey den hiesigen Akademien vielleicht noch kein Bildhauer Professor-Direktor war oder als solcher keiner seyn könnte, entkräftet schon der Fall, dass Canova als Bildhauer diese Stelle in Rom rühmlich begleitet, wenn es auch für sich selbst nicht schon ausgemacht wäre, dass Mahlerey und Bildhauerey am Engsten verwandt seyen, beyde eine nähmliche Bahn durchlaufen, von den nemlichen Grundsätzen und Zeichnungsarten ausgehen und die Benennung eines Direktors der Mahler und Bildhauerklasse einem jeden in seiner Kunst vollendeten, ohne weiters den giltigsten Anspruch hierauf gäbe.»

---

[1] 11. August 1806.
[2] 12. August 1806.

Auch der Medailleur Würth[1] und der Architekt Andreas Fischer, der Zauner «einen ruhigen biederen und bescheidenen Charakter» nennt,[2] geben ihm ihre Stimme.

Zauner selbst schlägt den Historienmaler Maurer,[3] seinen Gegenkandidaten, vor. Sein Gutachten, ein Muster klarer Kürze, lautet:

«Dem Circular . . . gemäss hätte ich Folgendes zu bemerken: dass nebst der Geschicklichkeit als Künstler auch eine lange Erfahrung in Führung einer Schule, als auch mit den damit verbundenen ämtlichen Geschöften zu wünschen ist. Herr Professor Maurer hat seit 20 Jahren seine Schule mit ruhm und villen Nutzen der akademischen Zöglinge allein Diregiert. Ich gebe ihm dahero meine Stimme.»[4]

Nachdem aber der Präsident des akademischen Rates, Baron Doblhoff, und der Sekretär Sonnenfels[5] sich für «den bescheidenen ordentlichen und gesitteten Mann» eingesetzt, konnte der Kurator Graf Cobenzl dem Kaiser berichten,[6] dass «dem Bildhauer Zauner der Vorzug gegeben ist, als einem Manne der sehr viele theorethische Kenntnisse mit den Praktischen vereiniget, der älteste unter allen Professoren der Malerei und Bildhauerklasse ist und durch die Vollkommenheit, in welcher Er das Monument Kayser Josephs herstellte, eine so grosse Kunstkänntnusz und eine so seltene Geschicklichkeit beweiset, dass Er in die Zahl der vordersten jetzt lebenden Künstlern gesetzet zu werden verdienet und einen Unsterblichen Ruhm erwerben wird».

Im Anstellungsdekret[7] heißt es rühmend: «. . . der Eifer, mit welchem der H. Direktor Zauner als bisheriger Professor die zweckmässige Bildung der Kunstzöglinge und überhaupt die Aufnahme der vaterländischen Künste zu befördern sich bestrebet hat, ist der k. k. Akademie sicherer Bürge, dass selbiger bei seinem nunmehr erweiterten Geschäftskreise in dem belobten Eifer fortzufahren sich zur eben so wesentlichen als angenehmen Pflicht machen werde.»

Die Stellung eines Direktors der Wiener Akademie war ein arbeitsreicher Posten. Fügers hervorragendes Verwaltungstalent hatte den vielverzweigten Organismus in tadellosem Gang erhalten, in zahlreichen glänzend stilisierten Schriftstücken spricht sich eine außergewöhnliche Begabung auf diesem Gebiete aus. Für Zauner war es keine leichte Aufgabe, seinem ausgezeichneten Vorgänger in diesem Amte zu folgen, Füger erleichterte ihm aber durch seinen Rat die Erfüllung der direktorialen Pflichten, manche von Zauner nur unterschriebene Schriftstücke tragen die gewandten Federzüge der Fügerschen Hand.

Die Pflichten des Akademiedirektors waren noch dieselben geblieben, die in Fügers Anstellungsdekret ihre Fassung gefunden hatten.[8]

[1] 21. August 1806 Akad.-Archiv.

[2] 6. August.

[3] Maurer war weniger edel und gab seine Stimme dem aussichtslosen Martin Fischer. Der eitle Lampi stimmte verblümt für sich selbst.

[4] 13. August 1806 Akad.-Archiv.

[5] Bericht an Cobenzl vom 5. August 1806 und vom 13. September. Sonnenfels hatte zuerst für Fügers Verbleiben gestimmt.

[6] 6. Oktober 1806.

[7] Entwurf vom 18. November 1806.

[8] 1. Oktober 1783 (von Sonnenfels abgefaßt).

«Tägliches Zugegensein in der Akademie bei Stellung des Modelles, mit den Professoren zu Rate gehen, zuweilen auch das Modell selbst zu stellen, die Aufsicht über die Schüler und die innere Ordnung der Akademie, ferner die Aufnahme der Schüler, die Beurteilung von ihren Fortschritten und ihre Zulassung zu einer höheren Klasse des Unterrichts dem akademischen Rate vorzuschlagen.»

Seit dem Jahre 1793 war dem Direktor auch die große Arbeitslast der Verwaltungsgeschäfte aufgebürdet worden. Bis dahin hatte «das ganze Akademie- und Rechnungswesen, alle Vorträge über die dabei vorkommenden Bedürfnisse, die akademischen Atteste und in- und ausländischen Korrespondenzen der Sekretär besorgt»[1]. Auf Fügers Beschwerde über Kollisionen mit dem Sekretär waren auch diese Angelegenheiten dem Direktor übertragen worden. Die Direktoratsgeschäfte hatten sich dadurch sehr stark vermehrt, so daß Füger «wochen- und monatelang von der Ausübung seiner Kunst abgehalten worden war». Noch kurz vor seinem Abgange hatte er ein Gesuch eingereicht, nach welchem das Rechnungswesen einem in diesem Fache gebildeten Mann übertragen, die Atteste von den Professoren ausgestellt und die Korrespondenz dem Bibliothekar überwiesen werden solle. «Auf diese Weise wird die Stelle des Direktors der Schule der Malerei und Bildhauerei von allen denen lästigen Sorgen befreyt, welche das Kunststudium hindern und öfter ganz verdrängen; denn kein Künstler, der imstande ist, diesem Platz mit Ehren vorzustehen, wird sich anheischig machen, sein ganzes Leben hindurch auch mit diesen Nebengeschäften sich abzugeben, da die Leitung des Kunst-Unterrichtes ihn schon genug beschäftigt und von seinen eigenen Arbeiten abhält, die er für sich hervorbringen kann.»

Fügers Gesuch, im Hinblick auf die von ihm erstrebte Vereinigung der Direktorenstellen in seiner Hand verfaßt, hatte keinen Erfolg. Zauners Amtstätigkeit blieb erfüllt von zahlreichen kleinlichen Verwaltungsgeschäften. Gesuche um Militärbefreiung der Schüler,[2] Gutachten über Neuaufstellung von Öfen,[3] über die Art der Verteilung der Zeugnisse,[4] über dem Kaiser gewidmete Kunstwerke,[5] über einen Bildschätzmeister für den Magistrat[6] wechseln mit Rechnungsberichten aller Art.

Von größerem Interesse sind die für Zauners praktischen Sinn zeugenden Vorschläge zur Verbesserung des Beleuchtungswesens. Auf eine «Rundfrage über einige Verbesserungen des Unterrichtes in der Akademie» äußert er sich:

«ad 6ten müssen zwar in allen existierenden akademien wo an modellen bei der Nacht gearbeitet wird, die Bildhauer mit einer Hand, da sie mit der anderen dasz lücht zu halten haben, arbeithen, jedoch könnte dieser beschwerde mit dem abgeholfen werden, wenn man abgegliederte eiserne armleichter, die an den Possierstühlen festgeschraupt werden konnten und wo ich wirklich einen auf meine Kösten der akademie zur Probe gab oder aber Schürme über die Augen worauf die Wax Kertzen befestiget werden für die akademie an zu Schaffen weil solche denen Schüllern sich selbst an zu Kaufen zu theuer zu stehen kommen werde.»

---

[1] Bericht Fügers an Cobenzl vom 25. Juli 1806. Frühere Berichte in dieser Frage 1783 und 1794.

[2] Z. B. Akad.-Archiv 1809.

[3] 26. Juni 1810 Akad.-Archiv.

[4] 1813 Akad.-Archiv.

[5] 16. September 1814 Akad.-Archiv.

[6] 23. Dezember 1806 Akad.-Archiv.

Sein Verhältnis zu der Schar der dienenden Geister der Akademie wird durch eine Affäre beleuchtet, deren Verlauf die ganze Kleinbürgerlichkeit des alten Wien erheiternd widerspiegelt. In umfangreichen Schriftstücken mit einem großen Apparat von Zeugen und wortreichen Anklage- und Verteidigungsschriften wird dramatisch geschildert, wie ein cholerischer Portier spät abends in der Akademie eine große Prügelei inszeniert, wie der Graf von Kaunitz vis-à-vis und der russische Botschafter, von dem Lärm erschreckt, ihre Bedienten auf Kundschaft schicken, Soldaten zur Hilfe eilen, bis schließlich die Polizei anrückt, worauf der Portier sich in seinem Zimmer verkriecht. Zauner und Füger verhören den Sünder, das ganze dick angeschwollene Aktenstück wird dem Kaiser vorgelegt, der höchsteigenhändig die Entlassung des Schuldigen verfügt.[1]

Befriedigender als dieser enge Kreis der Verwaltungssorgen waren die Aufgaben kunstpädagogischer Art, die ihm seine Stellung als akademischer Lehrer auferlegte. So mußte er die Preisaufgaben für seine Schüler stellen und für geeignete Modelle sorgen.[2] Auch an der Fassung der neuen Statuten vom Jahre 1800 nahm er hervorragenden Anteil.[3]

Die bei seiner Wahl geäußerte Befürchtung, daß er als Plastiker nicht das nötige Verständnis für die Malkunst haben werde, bestätigte sich nicht, sondern gerade er wandte sein Augenmerk der Reform des Unterrichtes in der Ölmalerei zu, der in kaum glaublicher Weise vernachlässigt war. Nicht nur in Wien, sondern auch an den anderen Akademien war auf die Lehre von der Kunst in Öl zu malen, wenig Wert gelegt. Kügelgen erzählt,[4] daß man sich in Dresden im Malen privatim ausbilden mußte, da es an der Akademie nicht gelehrt wurde, Carstens[5] hatte auf der Akademie in Kopenhagen keine Gelegenheit, diese Technik zu studieren, er mußte versuchen, «durch Zusehn» bei Malern etwas zu profitieren.

In Wien lagen die Verhältnisse nicht viel besser, trotzdem die Direktoren unablässig um Abhilfe drängten. Füger hatte an sich erfahren, wie hinderlich eine mangelhafte Ausbildung im Technischen der Malerei dem künstlerischen Fortschritt war, in einem Briefe an Kaunitz (nach seiner Ernennung zum Direktor, 4. Juli 1783) gesteht er ihm, daß seine Ausbildung in der Ölmalerei sehr schwach «und es bedenklich scheine, einer Malerschule ohne vorzügliche Kenntnisse der Oelmalerei vorzustehen».

Bisher hatte nur der Landschaftsmaler Christian Brand eine Hausschule gehalten, «wo seine Schüler, wenn sie im Zeichnen ziemlich fest waren, die gute Zubereitung der Farben, das Mischen derselben, deren Traktement und ein gutes Kolorit lernen sollten».[6]

[1] Dezember 1795 Akad.-Archiv.

[2] «Die mittel und Gelegenheit für die Akademie bessere tauglichere Modelle zu erhalten wären zu wünschen sowie in Danemarkt der akademie erlaubt wurde zwey der Schönste Mäner Vom Militer auszusuchen die ganz zu modellen tauglich wären und welche hiedurch vom militär diensten befreyt sein müssten (aus den Verbesserungsvorschlägen vom 18. Juni 1801).

[3] Ausführliches Gutachten Fügers und Zauners vom 20. Juli 1800.

[4] Lebenserinnerungen eines alten Mannes.

[5] Fernow (Riegel) a. a. O., S. 60.

[6] Sperges' Bericht von 1784.

Auf Fügers Anregung unterbreitete Sperges dem Fürsten Kaunitz einen Vorschlag, «ein paar gute Meister der Historie auszuwählen und ihnen eine Pension oder Zulage zu geben, gegen welche sie die besten (!) Schüler der Akademie praktisch in der Malerei zu unterrichten hätten».[1] Kaunitz hatte Füger eine Zulage bewilligt, damit er außerhalb seiner amtlichen Tätigkeit nach Wahl einigen Vorzugsschülern Malunterricht erteile, jedoch hörte dessen Unterricht mit der Niederlegung seines Amtes auf. Zauners dringendes Bemühen war es nun, einen ständigen Lehrer an der Akademie anzustellen. 1808 verfaßte er ein umfangreiches Gutachten über diese Frage,[2] in welchem er sich dafür einsetzte, «dass den Schülern der Malerklasse gegen eine billige Entschädigung für die darauf verwandte Zeit gründliche Anleitung zur Oelmalerey zu geben sey». Füger habe schon vor fünf Jahren diesen Vorschlag gemacht und einigen Schülern (wie Redl, Russ etc.) auch zu deren großem Nutzen Anleitung gegeben. Als er (Zauner) zum Direktor ernannt worden, sei es einer seiner ersten Schritte gewesen, Maurer zum Lehrer der Ölmalerei vorzuschlagen, er habe jedoch dies nicht durchsetzen können.

Der Präsident des Rates, Doblhoff, reichte das Gutachten unter warmer Befürwortung dem Kurator Grafen Cobenzl ein und schlug den Korrektor Däringer vor, der «billiger» wäre wie Caucig und Lampi, die nicht ohne Entschädigung den Unterricht erteilen würden.

Cobenzl antwortete:

«Diese Beylage behalte ich bei mir um seinerzeit darauf zu reflektieren. Indessen will ich nur bemerken, dass bei keiner Akademie die Schüller einen Unterricht im Malen erhalten, sondern überall nur im Zeichnen, wo hernach jeder, der sich aufs Malen verlegen will, nach seiner Neigung entweder zu einem Oehl- Miniatur- Email- Fresco- Pastel- oder anderem Maler seine Zuflucht nimmt, um die Mechanische Anwendung der Farben zu lernen, wozu fast jeder Maler eine andere durch mehrere prifungen sich eigen gemachte Methode hat, so wie Füger die seine hat, dem auf sein Ansuchen vor vielen Jahren 300 fl. Quartiergeld, nebst ein Holzdeputat eigens angewiesen worden, damit Er in seiner Wohnung ein geräumiges Zimmer für seine Schüler widmen, die bey ihm einen Unterricht im Malen suchen wollten, statt welchem Füger nach der Hand ein Zimmer in der Akademie zu finden suchte, ohne deszhalben seinem Quartier Gelde und Holzdeputat zu entsagen.»

Zum Schluß will er noch beratschlagen, ob nicht ein besserer Kolorist als Däringer zu diesem Unterricht bestellt werden könne.

Zauner kam immer wieder auf diese bedeutungsvolle Angelegenheit zurück, noch im Jahre 1813 sagt er in seinem «Vorschlag wie die auswahl der Schüler, die zu Stipendien geeugnet sind, vorzunemen wehre»:

«Bey der Historien Mahlerey solten die Schüler aus Eigener erfündung eine Composition von 2, 3 oder mehreren Figuren, wen es auch nur eine leicht entworfene Scitze ist in Oehlfarbe verfertigen, damit die Akademie auch sich überzeugen kann, ob der Schüler hinlönglich Talent und Gefühl für Collorit und Composition habe. Bey den Landschafts zöglingen wär in Ihrem Fache dasz nemliche zu beobachten.»

[1] September 1784 Akad.-Archiv.

[2] Original nicht mehr vorhanden, der Inhalt jedoch aus Doblhoffs Bericht ersichtlich. 5. September 1808

Welch seltenes Verständnis Zauner auch anderen Fragen künstlerischer Natur entgegenbrachte, zeigen manche Gutachten, die von ihm eingefordert wurden, wenn der Hof oder die Bürgerschaft künstlerische Schöpfungen in Auftrag gaben oder fördern wollten. In ihnen zeigt sich die Weite seines künstlerischen Horizontes, immer geht er von ganz großen Gesichtspunkten aus, das Kunstwerk als Einzelschöpfung ist ihm undenkbar, die umgebenden Werke von Menschenhand, die ganze Natur ringsum muß mitklingen, wenn seine Phantasie das Werk aufbaut. In seinen Schriften wie in seinen Werken ist Zauner einer der letzten Apostel des Gesamtkunstwerkes, dessen Idee in der bildenden Kunst während des 19. Jahrhunderts fast unterging und erst in der Gegenwart langsam wieder aufzuleben beginnt.

Zwei Denkschriften spiegeln diese Anschauung besonders wider. Das von Zauner verfaßte Gutachten bei der Errichtung der Brunnen Am Hofe in Wien und ein späteres, gelegentlich des Wettbewerbes um die Ausführung eines Denkmals für die russische Garde.

Im Jahre 1807 hatte der Magistrat von Wien beschlossen, Am Hofe zwei Brunnen mit figürlichem Schmuck zu errichten. Martin Fischer hatte den Auftrag bekommen, Entwürfe einzureichen. Diese hatten dem Kaiser, dem die Entscheidung zukam, nicht gefallen und die Akademie wurde ersucht, andere Pläne auszuarbeiten. Füger, Caucig und Zauner reichten daraufhin Vorschläge ein. Die Projekte[1] der beiden Maler erfassen den Gegenstand nicht von seiner künstlerischen Seite, sondern erschöpfen sich rein literarisch in Betrachtungen über die Wahl des Gegenstandes, verraten daneben bezeichnenderweise auch in dieser Hinsicht eine beträchtliche Vernachlässigung plastischer Möglichkeiten. Zauners Gutachten geht von dem Grundsatze aus, daß das neue Werk auch inhaltlich mit seiner Umgebung ein harmonisches Ganze bilden müsse. Ein Beweis für das wachsende Verständnis der Zeit für künstlerische Individualität und zugleich für die Fähigkeit des alternden Künstlers, neuen Strömungen zu folgen, ist seine Forderung des «Freyen Arbeitens», wo sonst doch der Besteller dem Schöpfer Zug für Zug die Ausführung des Werkes vorzuschreiben liebte. Es lautet:

«Ich glaube, dass zur Lösung der vorliegenden Aufgabe, die Erwägung des Locales, auf welchem die vorgeschlagenen Kunstwerke aufgestellt werden sollen, das erste Erfordernisz ist. Hier muss meiner Meinung nach zuerst auf das in der Mitte des Platzes schon bestehende, und dem Ankommenden gleich in die Augen fallende religiose Monument Rücksicht genommen werden, um nicht neben diesem Werke zwey andere von demselben in der Haupt Idee zu sehr abweichende Darstellungen aufzustellen und dadurch die von dem Verstande immer zuerst aufgesuchte Einheit zu verlieren. Dieses dürfte aber der Fall seyn, wenn man was immer für mythologische Gegenstände zu Vorstellungen wählte. Wollte man aber auch die Brunnen für sich allein und von dem einmals angenommenem Haupt monument getrennt betrachten, so würde man zuerst auf die Idee kommen, Allegorien oder andere auf das durch die Brunnen geleitete Element sich beziehende Vorstellungen zu bestimmen. Hierbei würden aber dieselben an anderen Oertern der Stadt schon ausgeführte Objekte nur etwas verändert wiederholt.»

[1] Akad.-Archiv.

Er schlägt dann, da der Platz Am Hof der Bürgerschaft Wiens gewidmet, ein Denk= mal der Bürgertugenden vor, ohne nähere Bestimmung der einzelnen Figuren.

«Den Vorschlag zur Ausführung selbst glaube ich, müsste man den dazu gewählten Künstlern umsomehr überlassen, als ich fest überzeugt bin, dass eine so enge Beschränkung dem Genie des Künstlers, welcher frey arbeiten muss, bei seiner Erfindung mehr hinderlich als anleitend wäre.»

Noch großzügiger ist das Gutachten, das von Zauner abgefaßt wurde, als der Kaiser plante, der russischen Garde bei Kulm (an der böhmischen Grenze) ein Denkmal zu setzen.

Kichl, ein Schüler Zauners, der sich seiner Mitarbeit am Denkmal Josefs II. rühmte, bewarb sich um das Werk.

Während die Vorschläge der anderen Professoren (Hohenbergs, Fügers etc.)[1] wiederum wenig Sinn für die künstlerische Lösung der Aufgabe zeigen, führt Zauner das Hauptproblem mit größter Anschaulichkeit dem Leser vor Augen. Sein Gut= achten lautet:

«Franz v. Zauners Vorschlag zu einem Monumente, welches seine Majestät der russischen Garde für ihre bei Kulm ausgeführte Heldenthat zu errichten beschlossen haben.

Die vorzüglichsten Denkmahle jeder Zeit waren Pyramiden, Obelisken und Siegesbögen oder Triumphpforten. Pyramiden und Obelisken sollen nach ihrem Charakter entweder auf freyen Plätzen, Ebenen oder dominierenden Anhöhen stehen und müssen, wenn ihre Wirkung auf ferne Standpunkte zu berechnen ist, ungewöhnlich grosse Massen seyn.

Das Lokale auf welchem das Monument gesetzt werden soll scheint weder für Pyra= miden noch für Obelisken geeignet zu seyn, weil in einer Gegend mit Halbgebirgen selten eine zu diesem Endzwecke dienende Ebene oder eine vollkommen dominierende Anhöhe ge= funden wird. Fände man aber auch einen vollkommen dominierenden Standpunkt, so ist solcher gewöhnlich schwer zugänglich, und das Monument wird dann nur selten in der Nähe angesehen. Dagegen giebt es in Gegenden wie die bey Kulm zu seyn scheint, Bergstrassen, Felsenpässe und andere Partien, die an und für sich auf grössere Distanzen oft eine imponie= rende mahlerische Ansicht geben, die durch die Kunst in Verbindung gebracht, zur Bezeich= nung siegreicher Heldenthaten Triumphzüge etc. vorzugsweise geeignet scheinen.

Nach meiner Meinung wäre also das schicklichste Monument ein Siegesbogen oder eine Siegespforte an dem dazu geeignetsten Orte auf der Bergstrasse aufgestellt, oder besser noch dort, wo die Natur schon durch grosse Felsenmassen gleichsam einen Pass bildet, wenn anders dies irgend wo in der bestimmten Gegend der Fall ist. Dieses architektonische Monument müsste dem Lokalle angemessen aus grossen Massen Bauquadersteinen bestehen in bestem griechischen oder römischen Style ausgeführt werden. Auf der Seite gegen Sachsen, von woher der Feind eindrang, könnten Inschriften in mehreren Sprachen angebracht werden. Auf der entgegengesetzten Seite könnte die Heldenthat selbst durch ein charakteristisches Basrelief aus Bronce dargestellt werden. Ueber der Pforte könnte eine grosse aus russischen Waffen zu= sammengesetzte Trophäe stehen.

An den inneren Vertiefungen der Durchfahrt bestünde die schönste und zweckmässigste Verzierung aus anderen Inschriften und Medaillons mit den Portraiten derjenigen komman= dierenden Helden, welche sich beim Siege ausgezeichnet haben.

[1] 6. September 1813 Akad.=Archiv.

So konstruiert und gleichsam als Pass aufgestellt müsste das Monument jedem Reisenden einen feyerlichen herzerhebenden Anblick gewähren und wäre im eigentlichsten Verstande vielleicht die schicklichste Bezeichnung der grossen That selbst, welche im Wesentlichsten auf der Verhinderung des feindlichen Vorrückens beruhte. Wien den 28. Jänner 1814.»

Neben dieser Teilnahme an den großen Monumenten, die Staat und Bürgerschaft ins Leben riefen, verlangte man häufig seinen Rat und Hilfe auch bei bescheideneren Unternehmungen künstlerischer Natur. Der feinen Kultur der Zeit erschien die Mitwirkung der besten Künstler auch bei Anlässen notwendig, bei denen einer gröberen Empfindung handwerkliche Geschicklichkeit genügt hätte. So wird Zauner sogar einmal zu einer Sitzung zitiert, um mit den Hofarchitekten sowie Hohenberg und Martin Fischer gemeinsam «über die neue Einrichtung der Appartements Ihrer Majestät der Kaiserin» zu beraten.[1]

Seine Erfahrung im Technischen und seine Materialkenntnis gaben ihm eine wichtige Stellung bei der Erhaltung und Restaurierung von Kunstdenkmälern.

Im Jahre 1786 wünschte der Magistrat der Stadt Wien die (im Zeughaus lagernden) vier Flüsse des Donnerbrunnens, «die hier und da schadhaft geworden . . . ohne dass sie von ihrem Kunstwerte etwas verlören wieder verbessern und in der Absicht aufstellen zu lassen, um für Kunsteiferer dahier ein Muster offen aufgesetzt zu haben und hierdurch selbst die Kaiserstadt zu zieren».

Er ging, um «bei diesem Unternehmen nichts zu verfehlen», die Akademie um ein Gutachten an. Zauner, «um seine Wohlmeinung befragt», glaubte das Werk, dem er künstlerisch so viel verdankte, vor barbarischen Eingriffen schützen zu sollen, denn es ging das — anscheinend auf Tatsachen beruhende — Gerücht, daß Hagenauer die Figuren «verbessern», d. h. ganz umgestalten wolle. Zauner antwortete daher, daß nach seiner Ansicht «keine Verbesserungen ohne Gefahr bewirkt werden könnten».[2]

Ein anderesmal muß er auch bei den Werken in Schönbrunn Rat und Hilfe leihen, als es sich um die Wiederherstellung der sogenannten Obeliskgrotte handelt.[3] Sein Gutachten, in Gemeinschaft mit den Hofarchitekten Aman und von Montoyer verfaßt, schlägt vor, «die Grotte rückwärts pfeilerartig zu unterstützen, für die herausgefallenen beschädigten Steine neue einzusetzen, sowie die Mittelöffnung unter dem Obelisken zu vermauern».

[1] Akten des Obersthofmeisteramts, März 1810. 266 Staatsarchiv.

[2] Die ebenfalls befragten Bildhauer Fischer und Kögler machten den Vorschlag, daß der Kern aus den Figuren ausgehoben werde, dieselben mit eisernen Kreuzen von innen versehen und von innen an den Orten verstarkt werden müßten, wo sie zu dünn gehalten, daher schadhaft geworden wären. 23. September 1786 Akad.-Archiv. — Nachdem Hagenauer an seiner «Verbesserung» durch den lauten Protest verhindert worden, wurde Martin Fischer auf allgemeinen Wunsch die Restaurierung später übertragen. Die Figuren wurden jedoch erst 1801 aufgestellt. Die Wiederherstellung galt lange als Zauners Werk. A. de Laborde erzählt sogar (a. a. O. II, S. 35), daß die vier Flüsse von Zauner gegossen wären.

[3] An Kosten würden mindestens 4000 fl. erwachsen. Von den riesigen Kosten, welche die Erhaltung der Werke in Schonbrunn verursachten, gibt eine Aufstellung einen Begriff, nach welcher die unglückliche Grotte 1805: 7428 fl., 1806: 5977 fl., 1807: 225 fl. Kosten verursachte, was vom Hofe äußerst mißliebig vermerkt wird. Akten des Obersthofmeisteramtes 1808, 5. September. 681.

Auch die damals so beliebte Wiederherstellung und Ergänzung von alten Plastiken aus kaiserlichem Besitz wurde ihm übertragen.[1] So erhielt er den Auftrag, das Denkmal eines Santorio Santory «il fidele Ritratto di questo uomo grande eseguito in forma ovale da eccellente Penello sopra Pietra» von seiner schweren «modernen Einfassung zu be= freien und neu aufzumachen».[2]

Die Bureaukratie lohnte ihm übrigens solche Bemühungen schlecht. Der Oberst= hofmeister mußte ihn gegen die Zumutungen der Hofbaubeamten in Schutz nehmen, «die ganz irriger Weise glaubten, dass der Hofstatuarius Zauner die Herstellung der beschä= digten Statuen auf dem Burgplatz, zu welcher derselbe sich aus blosser Gefälligkeit herbey= gelassen hat, aus eigenem zu bestreiten obliege. Der Gehalt von 1200 fl. ist ihm ohne alle Ver= bindlichkeit sowie seinem Vorfahren dem Hofstatuarius Beyer Allerhöchsten Ortes bewilligt worden. Es kann ihm daher keine am allerwenigsten eine solche mechanische Flickarbeit ohne ausdrücklichen Befehl seiner Majestät als eine Schuldigkeit zugemuthet werden».[3]

[1] Von der Leitung der kaiserlichen Antikensammlung wurde er als Berater herangezogen, wenn es sich um den Ankauf bedeutender Stücke handelte. Als die sogenannte «Kora» aus dem Besitze des Fürsten Poniatowski erworben wurde, äußert der Abbé Neumann: «Auch der Bildhauer Zauner, der die Antike gesehen habe, wäre mit ihm gleicher Meinung sie anzukaufen» («Kora» von Rob. v. Schneider, Jahrbuch des Allerh. Kaiserhauses XVI, S. 136, aus dem Berichte Neumanns vom 24. August 1806).

[2] Es stammte aus der Servitenkirche in Capodistria und war von dem kaiserlichen Kommissär für Istrien Cornea Steffaneo nach Wien gesandt worden. 9. Februar 1802. Bericht Doblhoffs 1803 Akad.-Archiv.

[3] Akten des Obersthofmeisteramtes. Intimat an die Generalhofbaudirektion. 25. Jänner 1798. 49.

Kapitel XI.

Kaiser Franz und die bildende Kunst. Der Kreis der Gönner und Freunde Zauners.

Über Zauners Persönlichkeit, seine Stellung zum Hofe und seinen Freundeskreis sind einige Nachrichten erhalten, die eine ganz außerordentliche Wertschätzung seiner Person zu erkennen geben. Sein biederer Charakter, seine Anspruchslosigkeit, Offenheit und seine angenehmen Umgangsformen werden von allen Zeitgenossen[1] gerühmt und verschaffften ihm viele Gönner und Freunde.

Josef II., der kein persönliches Verhältnis zur bildenden Kunst hatte, sondern «die bildenden Künste nur nach Massgabe des mehreren oder minderen Verhältnisses betrachtete den sie auf das allgemeine Beste des Staates haben können»,[2] hat ihn kaum persönlich gekannt.

Zauners Verhältnis zu Franz II. war jedoch beinahe herzlich zu nennen. Auch Kaiser Franz' ästhetische Neigungen waren wenig entwickelt,[3] jedoch gebot ihm seine patriarchalische Auffassung des Herrscherberufes, auch diesem Zweige der Tätigkeit seiner Landeskinder ein förderndes Wohlwollen zu schenken.

Die häufigen Klagen in Schilderungen, die jene Zeit behandeln,[4] über die Kargheit der Mittel, welche der Hof, wenigstens in den ersten 20 Jahren der Regierung Franz' II., für Kunstzwecke ausgab, sind wenig berechtigt. Es ist nicht gerechtfertigt, diese Epoche als in ökonomischer Beziehung besonders ungünstig für künstlerische Produktion hinzustellen.[5]

[1] Bertuch a. a. O., Bd. I, S. 83; Küttner, Bd. III, S. 211. Vgl. auch die Charakteristik von Sperges und die Voten seiner Kollegen bei der Direktorwahl.

[2] Füssli a. a. O., S. XIX.

[3] Vgl. die humorvolle Schilderung des Kaiserbesuches in Rom bei Luise Seidler, Erinnerungen aus meinem Leben, II. Aufl., Berlin 1875, S 100ff. In einem Bericht Schallers (vom 30. April 1819, Handschriftensammlung der Stadt Wien) wird jedoch ausdrücklich erwähnt, daß «Se. Majestät es Ihren Führern zur Pflicht gemacht sie am ersten zu seinen Ihr angehörigen Künstlern zu bringen».

[4] Lützow, S. 82; Eitelberger a. a. O.

[5] Schon 1788 war in einem Bericht von Sperges an Kaunitz über die trüben Zeiten geklagt, wo die Bildhauerei und Malerei «selbst einem guten Meister kaum das Brot verschaffe und die Künstler sich mit der Mahlung von Apothekerläden und Schnitzen von Bilderrahmen und Uhrgehäusen ernähren müssten». «Die wenigen Liebhaber suchen nur alte Gemälde und diese manchmal bloss aus Vorurteil, für alles was alt ist.» Akad.-Archiv.

Zu allen Zeiten haben die Künstler über ihre dürftige Lage geklagt, mehr ein Symptom der allgemeinen Ungunst künstlerischer Erwerbsmöglichkeit als irgend einer besonderen Lage der Zeitverhältnisse.[1]

Unter den Aristokraten gab es noch, wenn auch immer seltener, Mäzene großen Stiles. Neben Fries,[2] dem verschwenderischen Gönner aller Künste, waren es hauptsächlich Fürst Liechtenstein, der Klieber,[3] und Cobenzl, der Kisling mit reichlicher Arbeit versah, und was die Bürgerschaft betrifft, so sind die Werke Martin Fischers, welche die Stadt heute noch zieren, ein Beweis ihrer Opferwilligkeit für künstlerische Zwecke.[4]

Nach der großen Ausgabe für das Grabmal Leopolds und das Denkmal Josefs II. war der Kaiser allerdings mit Aufträgen für die Plastik sparsamer geworden. Die Rompensionäre durften wohl dank Canovas Bemühungen, um ihre Fortschritte zu zeigen, ein größeres Marmorwerk auf Kosten des Hofes ausführen, der sie nicht schlecht entlohnte, nach ihrer Rückkehr nach Wien hörte aber, wie natürlich, diese Fürsorge auf. Es sind wohl manche Züge der genau rechnenden Sparsamkeit Franz' II., die ihm nicht gerade den Ruf eines Mäzen verschafften. So schlägt er einmal der kranken Tochter Schmutzers, der 45 Jahre dem Staate gedient und ganz mittellos gestorben war, eine Pension ab, trotzdem Metternich sie warm befürwortet («sie habe ihren Vater 19 Jahre lang gepflegt»), «weil das den diesbezüglichen Bestimmungen nicht entspreche».[5]

Charakteristisch ist auch ein eigenhändiger Vermerk des Kaisers unter die Verrechnung der vom Bildhauer Kisling für den Hof übersandten Werke: «. . . da jedoch ein Theil dieser Statuen im Eigentume des Kisling bleiben und nicht von Mir abgenommen werden dürfte, so ist Mir seinerzeit anzuzeigen, wie viel von dem Betrage der Transportkosten auf die ihm verbleibenden Statuen ausfalle.»[6]

Als Kisling für ein dem Hofe gehöriges, von ihm als Mieter bewohntes Haus einige seiner Arbeiten in Tausch geben will, muß Zauner sie abschätzen.[7] Jedoch wird der

---

[1] Treffend sagt Küttner (1798): «Im ganzen klagen die Künstler in Wien ungefähr wie in ganz Deutschland . . . jedoch sind diese Klagen mehrenteils ungerecht, denn es ist in diesem Punkte zu Wien wie an anderen Orten und ich habe alles, was man hier sagt und bloss über Wien zu sagen glaubt, in allen Hauptstädten von halb Europa gehört . . . am Ende gibt es überall der Künstler zu viele und der grossen Meister nur wenige.» III, S. 217 ff.

[2] Nach einem Brief Artarias aus Mannheim (8. Juli 1808) war Fries diesem 29.000 fl. für Kunstwerke schuldig. Ein Kontokorrent-Auszug von 1811 zeigt Fries wiederum mit zirka 29.000 fl. als Schuldner. Archiv des Grafen Fries.

[3] In einem Verzeichnis seiner Werke vom Jahre 1814 führt Klieber an: «für den Fürsten Johann Liechtenstein ausgeführt 40 Basreliefs im Jagdschloss Lundenburg, 8 Statuen im Musentempel zu Eisgrub, 10 von Stein, 10 Basreliefs von Gips im Rendez-vous zu Feldsberg, 16 Figuren 8 Schuh hoch und 8 Basreliefs aus Stein». 10. Jänner 1814 Akad.-Archiv.

[4] Auf Ansuchen des Magistrats erlaubt der Kaiser, daß 18.000 fl. für die Statuen von Martin Fischer auf den jetzt verschwundenen Brunnen Am Hof verwandt werden. 10. November 1807 Akad.-Archiv.

[5] 18. Oktober 1811 Akad.-Archiv.

[6] 11. Juli 1810 Akad.-Archiv.

[7] Es handelte sich um das sogenannte Prinz Karl-Haus in Penzing. «Diese Kunstwerke nehmlich 1. das Denkmal, womit Se. Maiest. die standhafte Treue der Brünner Bürger zu belohnen beschlossen haben. 2. Die Büste S. k. Hoheit des Erzherzogs Karl 3. den 4½ Wienerschuh hohen Hymen, alle drei Stücke vom Carrara Marmor — sind meiner Meynung nach für den Preis von 10.500 fl. nicht zu hoch angesetzt. 21. Februar 1813 Akad.-Archiv.

Mieter, weil anscheinend der Preis nicht hoch genug, «auf Allerhöchsten Befehl» aus dem Hause entfernt.[1] Andererseits sparte der Monarch aber nicht, wenn größere Geld= mittel für künstlerische Zwecke zu spenden waren.[2] So gab er für die Vermehrung des Antikenbesitzes beträchtliche Summen aus; derselbe Kisling, dem kreuzerweise Abzüge gemacht werden sollen, hatte in drei Jahren während seines Romaufenthaltes 23.000 fl. empfangen und dafür nur eine Gruppe abzuliefern.[3] Für das Relief am Sockel dieser Gruppe bekam Schaller 2000 fl.[4]

Maßgebend für Franz II. im Betriebe seiner Kunstpolitik war die «moralische Wür= digkeit» der unterstützungsbedürftigen Künstler. Er hatte in der Akademie den Reli= gionsunterricht eingeführt, dem die jüngeren Schüler verpflichtet waren beizuwohnen. Der geistliche Herr mußte jährlich einen — übrigens immer wohlwollend abgefaßten — Bericht über die Leistungen der Künstler auf dem Gebiete der Moral dem kaiserlichen Herrn vorlegen. Als der Kameenschneider Sebastian Ihrwoch als Pensionär nach Italien gesandt werden soll, bewilligt der Monarch dies zwar, «jedoch nur solange er sich gut aufführe». Auf demselben Bericht vermerkt er: «da in Meinem Staate ein wahrer Mangel an Individuen sich einstellet, welche die Baukunst und Architektur gehörig verstehen, so mache Ihnen zur Pflicht, solche Individuen ausfindig zu machen, welche nebst einer guten Moralität, eine gute Anlage zu dieser Kunst zeigen».[5]

Zauner mag sich die außerordentliche Gunst des Monarchen nicht zum wenigsten durch die Biederkeit seines Charakters erworben haben. Alle Äußerungen des Kaisers, die seine Persönlichkeit betreffen, atmen eine bei diesem zurückhaltenden Monarchen ungewöhnliche Wärme.

Als Beyer 1798 starb, war es selbstverständlich, daß Zauner dessen Stellung als Hof= statuarius erhielt. Das Anstellungsdekret, in dem seine «Verdienste um die Allerhöchste Familie» hervorgehoben werden, lautet:[6]

[1] Hofkammerarchiv Credit 14, B. 2, 1812, Z. 35—38. Kisling mußte übrigens die Kleinlichkeit der Hof= kreise häufiger erfahren. Als er «Hofstatuarius» werden wollte, bekam er auf den Vorschlag Metternichs nur den Titel «Hofbildhauer» (!), «damit er kein Anrecht auf die Würde und den Gehalt Zauners erhalte». 7. November 1812 Akad.=Archiv.

[2] Nach einem Ausweis über die Hofauslagen von 1792—1811 wurden für Bilderankäufe 101.882 fl. verwendet (Charakterbilder aus Österreich=Ungarn, S. 331). Dabei waren die Preise recht hoch. 1806 erhielt Laurenz Schödlberger für eine Landschaft 5000 fl., Abel für ein Historienbild sogar 8000 fl. Akad.=Archiv.

[3] Nach einer Aufstellung: vom 27. Juli 1807 bis 6. Juli 1810: 22.947 fl. 1810 Akad.=Archiv. Ursprüng= lich waren 800 Dukaten für sein Werk ausgeworfen, nach einer anderen Notiz 1000.

[4] Eine Berechnung seiner Auslagen bei dieser Arbeit ist von Interesse für die Selbstkosten der Künstler: «Fuhrlohn 5 fl., Auf= u. Abladen 5 fl. 30 kr., 40 Pfund Stahl, das Pfund à 2 fl. 30 kr. 100 fl. Für daraus verfertigte Meisel und nach Benützung wieder mehrmaliges Zurichten 24 fl., Raspeln und Feilen u. nach deren Abnützung wieder zurichten 10 fl., für verschiedene andere benötigte Instrumente 30 fl., zwey Schragen in eine Kiste zu packen, 15 fl., dem Steinmetz für mehrmalige benötigte Hilfeleistung 24 fl., für mehrmaliges hin= und Her transportieren 14 fl. Summa 227 fl. 30 kr. Für ein Stück Tiroler Marmor 175 fl. Akad.=Archiv 1812.

[5] Randbemerkung des Kaisers auf Cobenzls Bericht vom 20. April 1808.

[6] Konzept im Staatsarchiv. Archiv des Obersthofmeisteramtes 1796, Nr. 129. Ausgefertigt am 30. März und mitgeteilt vom Obersthofmeisteramt in der Sitzung vom 8. April 1796, Hofkammerarchiv 649. Daselbst noch ein Akt (9. März 1796), Cam. 1948, aus dem hervorgeht, daß Martin Fischer die andere Hälfte von Zauners Besoldung, 300 fl., erhalten soll.

«Seine Maj. der Kaiser, gnädigst geneigt Wissenschaften und Künste zum allgemeinen Besten möglichst zu befördern und jene, die sich mit Fähigkeiten hierzu auszeichnen nach Verdiensten zu belohnen, haben gnädigst erwogen, dass der Bildhauer Franz Zauner wegen seiner in Italien durch mehrere Jahre sich in seinem Kunstfache erworbenen ganz vorzüglichen Kenntnisze bey hiesiger Akademie der bildenden Künste die öffentliche Kanzel erhalten und nicht nur zum Nutzen des Staats schon mehrere Schüler gebildet, sondern auch noch ungleich mehrere Kunstwerke von seiner Hand geliefert hat, wodurch derselbe den unstreitigen Vorzug erhielt, das bekannte Monument für Weiland Kaiser Leopold II. zu verfertigen und das dem Andenken Weil. Kaiser Josef II. geweihte Monument auf unmittelbaren Befehl Sr. M. dermal in Arbeit zu nehmen, wegen dieser ganz ausgezeichneten Fähigkeit und in Rücksicht seiner sowohl für den Staat als für die Allerhöchste Familie sich erworbenen Verdienste haben daher Se. Majestät geruht, demselben auf seine allerunterthänigsten Bitten die durch den Tod des Wilhelm Beyer erledigte Hofstatuariusstelle mit dem damit verbundenen Gehalt jährl. 1200 Gulden zu verleihen und demselben auch die Hälfte seiner dermaligen Professorsbesoldung von 600 fl. mithin 300 fl. zu belassen gegen den Bescheid, dass derselbe nebst der Hofstatuariusstelle zugleich das öffentliche Lehramt noch ferneres zu begleiten gehalten seyn solle.»



Fig. 52. Zauner, Büste des Grafen Wrbna.

Auch als Zauner für das Amt des Akademiedirektors kandidierte, scheint der Hof für seine Wahl sich stark eingesetzt zu haben. Der Kaiser war jedenfalls sehr erfreut und vermerkte eigenhändig auf dem betreffenden Bericht:[1]

«Der Vorschlag zur Wiederbesetzung des Direktors der Maler und Bildhauer Schule in der Person des wegen seiner ausgebreiteten und seltenen Kunstkenntnisse allgemein rühmlichst bekannten Professors Zauner wird mit vielem Vergnügen genehmiget.»

Ganz außergewöhnlich waren aber die Huldbeweise, welche der Monarch dem Künstler für die Vollendung des Josefsdenkmals zukommen ließ. War die Erhebung in

[1] 6. Oktober 1806.

den Adelstand für einen Künstler in jener Zeit schon besonders ehrenvoll, so ging die Belohnung materieller Art — eine brillantenbesetzte Dose mit 1000 fl. gefüllt und eine lebenslängliche Pension von 3000 fl.[1] — weit über das Maß hinaus, das der Kaiser bei seinen Ausgaben für künstlerische Zwecke einzuhalten pflegte.

Nicht minder wohlwollend als der Herrscher selbst waren die höchsten Beamten des Reiches dem Künstler gesinnt. Aus den erhaltenen Schriftstücken, die Aufschluß über Zauners Beziehungen zu den leitenden Kreisen des Staates geben, geht ein warmer Hauch persönlicher Wertschätzung.

Der Nachfolger von Kaunitz im Protektorat der Akademie, Graf Cobenzl, ein Mann von feinem künstlerischen Verständnis, der Lehrern und Schülern mit aufrichtigem Wohlwollen entgegentrat,[2] scheint in Zauners Charakter und Fähigkeiten ein unbegrenztes Vertrauen gesetzt zu haben. Als er 1810 aus dem Amte schied und Metternich zum Kurator gewählt werden sollte, stieß dessen Kandidatur im akademischen Rat zuerst auf starke Opposition. Metternich habe «seine Neigung für die Kunst und den Willen ihre Vervollkommnung tätig zu befördern, noch so wenig geäussert, dass man kaum glauben könne, der Akademie werde durch seine Ernennung ein grosser Vortheil erwachsen».[3] Man hätte lieber den Grafen Wrbna (Fig. 52), der von dem scheidenden Cobenzl zu seinem Nachfolger empfohlen,[4] als Kurator gehabt, jedoch dieser lehnte die Wahl ab, weil ihm selbst mittelmäßige Kenntnisse in diesem Fache fehlten, trotzdem er viel Gefühl für die schönen Künste habe. «Es würde mir nun schwer fallen und der Akademie keinen Nutzen bringen, wenn besonders fremde Kunstverständige mit mir von Kunstwerken sprächen und ich Kurator der Akademie wäre, und ihnen nicht befriedigend antworten könnte.»[5]

Neben Fügers geistvollem Gutachten[6] waren es vornehmlich Zauners Bemühungen, welche die Wahl des mächtigen Kanzlers durchsetzten. «Seine hohe Staatsstellung befähige ihn zu einer der Akademie günstigen Einwirkung bei seiner Majestät, er stehe an der Spitze einer Stelle, die aus sehr gebildeten, zum Theil auch als Kunstliebhaber bekannten Individuen bestehe, auch habe er die Aufsicht über den akademischen Fonds, ferner habe sicherlich die Akademie auch Vortheile von dem Einflusse, den die Staatsleitung im Inlande und Auslande habe.»[7]

Metternich bewies Zauner dauernd seine Gunst. So schreibt er einmal auf die Bitte um einen Erholungsurlaub,[8] «dass derselbe umso weniger einem Bedenken unterliege, als die vollkommene Wiederherstellung der Gesundheit eines schätzbaren Künstlers und akademischen Mitgliedes, welche dadurch erzielt werden soll, diesen Aufenthalt für sich hinlänglich

[1] Wiener Zeitung vom 25. November 1807.

[2] Ein Brief vom 30. April 1804 aus Paris gibt Zeugnis, mit welchem Zartgefühl er die Pensionierung alter und kranker Professoren veranlaßte. Akad.-Archiv.

[3] Gutachten von Kininger. 14. Oktober 1810 Akad.-Archiv.

[4] Schreiben Cobenzls an Doblhoff vom 3. August 1810 Akad.-Archiv.

[5] Wrbna an Doblhoff 13. August 1810.

[6] Es enthielt einen Rückblick auf Kaunitz' Bedeutung als Kurator: «die von ihr (der Staatskanzlei) ausgehende Geschäftsleitung war äusserst einfach und milde. Mehr mittheilend als befehlend, erhielt sie der Akademie das unschätzbarste ihrer Privilegien: ihre Selbstständigkeit». Akad.-Archiv.

[7] 27. November 1810.

[8] 30. Mai 1811.

begründet». Sonnenfels wird ersucht, «Zauner von dem ihm meinerseits mit wahrer Theilnahme bewilligten Urlaub zu verständigen».

Den engsten Freundeskreis Zauners bildeten Füger (Fig. 53), der Hofrat Johann Melchior von Birkenstock sowie der Professor der speziellen Naturgeschichte an der Universität, Regierungsrat Jordan. Füger hatte sich 1791 mit der früheren Schauspielerin Josefa Müller, «einer schönen und liebenswürdigen Frau»,[1] vermählt. Zauner war als «erbetener Beystand» bei der Schließung des Ehevertrages[2] zugegen gewesen und blieb der treueste Freund des Paares. Ein gleich herzliches Verhältnis verband ihn mit Birkenstock, dem Schwager von Josef v. Sonnenfels. Birkenstock, geboren 1738 zu Heiligenstadt im Eichsfeld, einer der bedeutendsten Köpfe des damaligen Österreichs, ist der vollendete Vertreter jener Zeit, welche feinste geistige Kultur mit einer gewissen derben Sinnlichkeit im Lebensgenuß zu verbinden wußte.[3] Neben seiner Tätigkeit als Reorganisator des Schulwesens der Monarchie verdankte er ausgebreiteten Kenntnissen auf dem Gebiete der Kunst und Literatur[4] seine Stellung als akademischer Rat sowie als Beisitzer der Bücherzensurkommission. Als Mitglied der Akademie war er eifrig bedacht, die künstlerische Tätigkeit in Österreich zu fördern,[5] als Zensor war er, seinem Temperamente entsprechend, einer jener Männer, «die selbst denkend unter einem

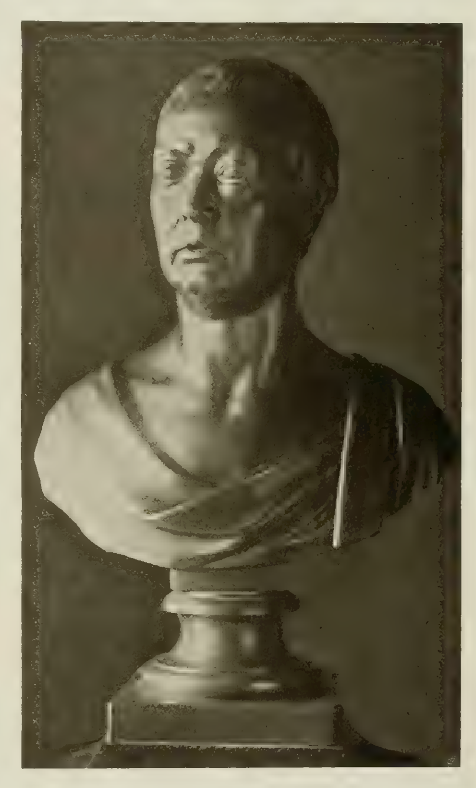


Fig. 53. «Füger» (Akademie, Wien).

[1] Ihr Porträt von Fügers Hand im Hofmuseum.

[2] Original noch vorhanden in der Bibliothek der Akademie.

[3] Nicolai a. a. O., Bd. III, S. 364, nennt ihn einen Mann, «der gründliche Gelehrsamkeit und feinen Geschmack besitzt».

[4] Seine Kunstschätze wurden 1810 versteigert; der Katalog (catalogue des tableaux et dessins etc. du cabinet de feu I. M. de Birkenstock) verzeichnet zahlreiche Bronzen und viele Werke ostasiatischen Kunsthandwerks. Die Bibliothek folgte 1811 (Katalog in lateinischer Sprache).

[5] Vgl. sein Gutachten zur Hebung des Kupferstiches S. 17.

höheren Zwange standen und manchmal über das Verdammungsurtheil lachen, das sie eben gesprochen».[1] Seine Stellung als Zensor kam seinen Künstlerfreunden insoferne zugute, als er dadurch in der Lage war, das Erscheinen übelwollender Kritiken zu ver-hindern.

Bei Gelegenheit der Akademieausstellung 1790 hatte er durch sein Amt Kenntnis von einer bösartigen Besprechung (des Dichters und Kupferstechers Johann Karl v. Lackner) erhalten. Er sandte sofort einen Zettel[2] folgenden Inhalts an seine Freunde Füger und Zauner:

«Nun hätten Euer Liebden den H... voll mit dem Feuerdieb[3] u. s. w. alles ganz säuber-lich und manierlich nur trifft von der Seite des geharnischten Josefs[4] wieder ein derber Hieb auf Signor Lampi: Ist kurios!

Meister Zauner kommt im ersten Zimmer so ganz, ja recht gut, durch, aber das Portrait No. 22. und Ariadne und das gedankenlose Gesicht des Bundbestättigers. Au weh! Da gibt's Püffe et cetera.

Meisterlein Braun . . . blutig

Meister Drechsler... Belobungsdekret, das Federvieh und einige Kleinigkeiten (Par erga) ausgenommen.

Meister Kaspar . . . weisser als die drei König.

Meister Casanova . . . wie kurz und im allgemeinen.

Heute früh soll ich den Beschluss erhalten. Wenn Sie um 11 Uhr kommen, so sehen Sie vielleicht das Ganze und die sämtlichen Herren Collegen auf der Bühne das Autodafe in Parade. Das hätte ich aber — ins Ohr gesagt — von zwei gescheiten Herren nicht gedacht, dass Sie gestern beim Eintritt des Ueberbringers der Fortsetzung nicht einige Minuten im Hause verweilen würden, um nach kurz abgethaner Visite das Werk gleich zu lesen statt eines Vanille Rosoglio nach der Tafel. Oh Ihr Erzflüchtlinge! Non bene conveniunt nec in una sede morantur Fügerus Lacknerus Zaunerus etc.»

Kaunitz erhielt Mitteilung von dem drohenden Verhängnis und erließ gleich fol-gendes Dekret an den Zensurpräses Freih. van Swieten:[5]

«In gewisser Zuversicht, dass der Herr Präses der Studien und Bücherzensur Hofkom-mission gleich wie von dem Nutzen einer vernünftigen und bescheidenen Kritik im Fache der Wissenschaften und Künste, also auch von dem Nachtheile überzeugt ist, den grobe und allen sittlichen Wohlstand verletzende Kritiken verursachen können, findt der Fürst von Kaunitz-Rietberg als Protektor der Akademie bildender Künste durch die Anzeige, dass einige ihrer Mitglieder mit dem ebenbemerkten widrigen Loose bedroht sind sich veranlasst, derselben Konvenienz den genannten freyherrn in soweit zu empfehlen, dass in der Kritik, welche über die in der Akademie zur Schau aufgestellten Kunstwerke in Druck erscheinen soll, alle schimpf-liche die Person der Künstler mehr als ihre Werke treffenden Züge bey der Censur nicht passiert werden mögen.»

[1] Küttner, 11. Brief, Jänner 1799, Bd. III.

[2] Original in der Bibliothek der Akademie.

[3] D. i. Prometheus, ein Bild von Füger.

[4] Porträt von Füger. Das Porträt, Ariadne und der Bundbestätiger, d. h. Germanikus, Bilder von Füger; die übrigen genannten Namen sind Künstler der Akademie.

[5] 15. November 1790 Akad.-Archiv.

van Swieten antwortete,[1] «dass den Censoren genaueste Beobachtung der bestehenden Vorschriften empfohlen, sodass über diesen Gegenstand nichts im Drucke erseheinen würde, was zu begründeten Klagen Anlass geben könnte».

Birkenstock war als großer Kenner der antiken Literatur für Zauner der Berater, wenn es sich um das ideelle Programm seiner Schöpfungen handelte. Bei ihm, dessen literarische Neigungen überwogen, fand die Tendenz der Zeit, das Kunstwerk vornehmlich nach der Bedeutung des Inhalts zu werten, einen besonders deutlichen Ausdruck. So beginnt er ein Gutachten über die im Jahre 1782 von der Akademie gestellten Preisaufgaben:

«Solange junge Leute in anderen als Kunstschulen nichts gelernt und einen sehr unbedeutenden Vorrath dunkler stuckweiße zusammengeraffter Ideen im Kopfe haben und nicht gewöhnt sind solche zu ordnen noch mit fortgesetzter Lesung brauchbarer Bücher zu erweitern, so lange wird sich nur vom blinden Ungefär nicht aber von ihrem Geiste ein erträgliches historisches mythologisches oder allegorisches Bild erwarten lassen. Nur durch Lesung der Dichter und großer Geschichtsschreiber kann die Einbildungskraft den Stoff zu einer Vorstellung auf Leinwand sammeln, welche den schönen Gemälden gleichkommt, die uns die großen Männer in Worten entworfen haben.»[2]

Auch die lateinische Inschrift auf dem Grabe Laudons rührt von Birkenstock her, der das Lateinische vollendet beherrschte.[3] Nach den Schilderungen der Zeitgenossen war der humorvolle, den Frauen,[4] einem festen Trunke und einer guten Küche äußerst zugetane Mann ein ungemein beliebter Gesellschafter. Fuchs, der ihm als Landsmann besonders empfohlen war, erzählt von ihm:

«Dieser Birkenstock war ein grosser stattlicher Mann, äusserst jovialisch und ein Muster altdeutscher Biederkeit. Er machte sein Glück durch grosse Gelehrtheit und seltene literarische Kenntnisse im Fache der Altertumskunde. Er stand bei Kaiser Franz I. in sehr hoher Gnade. Allerhöchstderselbe sendete ihn auf Reisen, um durch ihn die kostbarsten Werke alter und neuer Literatur und die schönsten Kunstgemälde aufsuchen, sammeln und kaufen zu lassen. Die allgemein berühmte Bibliothek verdankt ihm die rarsten Werke und Manuskripte, so wie die Pracht der kaiserlichen Galerie im Belvedere nur sein Werk ist. Einen Beweis seiner vielseitigen literarischen und ästhetischen Kenntnisse liefert sein eigen Haus, das er sich in der Vorstadt, Landstrasse genannt, hat erbauen lassen. Hier findet man, was Baukunst Elegantes nur aufstellen kann, und eine innere Einteilung, die das Grosse mit möglichster Gemächlichkeit verpaart. In zwei Teile abgeteilt, bewohnt seine Gemahlin den linken, er selbst den rechten Flügel. Aber Bewunderung erregt das Ameublement dieses Hauses. Die ganze Hauseshälfte stellt nur einen einzigen Garten vor, mit vieler Kunst und reinem Geschmack auf Tuch gemalt. Alle darin angebrachten Meublen entsprechen dem Gartensystem, so dass sogar die Oefen durch abgehauene Eichbaumpyramiden und Vasen repräsentiert werden. Aber dieser Garten ist leeres Trugwerk. Die gemalten Wände öffnen sich, und die ganze Reihe von Zimmern

[1] 29. November 1790 Akad.-Archiv.

[2] 24. Dezember 1782 Akad.-Archiv.

[3] Seinen Namen trägt ein lateinisches Lobgedicht auf Canovas Christinen-Monument.

[4] Ein Brief Birkenstocks an ein Brautpaar, in welchem er die Einladung, als Brautzeuge zu erscheinen, annimmt, ist gewürzt mit leichtfertigen Anspielungen (Handschriftenarchiv der Hofbibliothek, 18. September 1797). Ebenso zweideutig, aber geistvoll, ein Glückwunsch an Füger auf die Nachricht, daß dieser Zwillinge bekommen (Bibliothek der Akademie).

bildet nur eine fortlaufende Bibliothek, in welcher sich literarische Prachtwerke fast zahllos aufgestellt finden. Es ist schon wahre Wonne, wenn man den Wert einer solchen Büchersammlung gehörig zu würdigen weiss. Die andere Hälfte des Hauses bewohnt seine Frau. Hier sind alle Zimmer mit dem kostbarsten seidenen Damast mit vergoldeter Einfassung spaliert, und in jedem dieser Zimmer hat man die grössten Meisterstücke von Gemälden der italienischen und fast allen Schulen zu bewundern. Die Meublen sind darin reich und geschmackvoll.»[1]

Bei der Einweihung dieses Hauses waren Füger und Zauner zugegen; die derbwitzige Tischrede Fügers ist noch vorhanden.[2]

Als Zeugnisse des vertraulichen Verkehrs der Freunde haben sich einige Einladungen zu Gastereien erhalten, in denen die zu erwartenden Tafelfreuden mit ebensoviel Wohlbehagen wie Humor schon vorher angekündigt sind. Birkenstock, der zu Hause seine Besucher mit «westfälischem Schinken und rheinischem Bleichard» zu regalieren pflegte,[3] scheint seinen Freunden von diesen Schätzen öfter gespendet zu haben. Einen deutlichen Wink in dieser Hinsicht enthalten folgende Zeilen Fügers:[4]

«5 May 1798.

Wenn der Herr Hof Rath von Birkenstock Morgen Sonntag Mittag nicht engagirt sind und Ihr tägliches Brod bei Uns essen wollten so würde es Uns sehr angenehm seyn. Es speist Hr. Director Schmuzer Hr. Professor Lampi und seine Frau und Hr. Zauner bei Uns; und wir haben eine Köchin, die ihre Studien in einem Herren Stift absolvirt hat und brav ist. Aber — ich habe nur noch eine einzige Bouteille von Ihrem Rheinwein. Werde sie aber mit einem Guß Aleatico verstärken.»

Noch größere Genüsse scheinen die kleinen Feste bei Birkenstock geboten zu haben, wie uns ein Brief[5] bezeugt, in welchem der «Herr Hofrat» seine beiden Freunde Füger und Zauner zur Verspeisung eines Kapauns in sein Haus einlädt und mit behaglichem Humor dieser Einladung die Form eines Schlachtplanes gibt.

Zauner blieb bis an sein Lebensende unvermählt;[6] er bewohnte seit 1788[7] vier Zimmer in der Akademie, die recht behaglich eingerichtet waren.[8] Den Haushalt führte ihm seine Nichte Katharina, verwitwete Münzer, geborne Zauner, der er auch sein Vermögen vermachte.[9] Seine Geschäfte besorgte sein Freund und Berater Dr. Rasp.[10]

Zauners Vermögensverhältnisse waren wohlgeordnet. Bei seinem Tode bezog er das stattliche Einkommen von 5200 fl.,[11] nämlich sein volles Gehalt als Direktor, die Rente

[1] Fuchs a. a. O., S. 103.

[2] Bibliothek der Akademie.

[3] Fuchs a. a. O. Dort auch die ergötzliche Erzählung, wie Birkenstock den verlegenen jungen Besucher freundlichst nötigte, seiner Frau, die gerade im Kindbett lag, eine Visite zu machen.

[4] Handschriftensammlung der Stadt Wien.

[5] Bibliothek der Akademie. Abgedruckt im Anhang.

[6] In seiner Jugend war er für Frauengunst nicht unempfänglich. Eine Bemerkung darüber in der zitierten Chronik Eiterers.

[7] 1784/85 wohnte er in der Leopoldstadt, Schiffgasse 49, dann bis 1787 Krugerstraße (Wohnungslisten der Stadt Wien).

[8] Das Nachlaßinventar gibt darüber Aufschluß (abgedruckt im Anhang).

[9] Sein Testament abgedruckt im Anhang.

[10] Nachlaßakten im Archiv des Oberlandesgerichtes.

[11] Nachlaßakten.

vom Hofe für das Josefsdenkmal und die Bezüge von der Pensionsgesellschaft der bil≈denden Künstler.[1] Dazu kamen seine Einnahmen aus seinen Werken: für eine Büste in Marmor erhielt er 700 fl., in Bronze 1000 fl.[2] Große Schätze hat er aber nicht gesammelt — sein Vermögen betrug bei seinem Tode nur 300 fl. an Barem uud zirka 3100 fl. an sicheren Forderungen[3] —, da er sehr frei≈gebig war. Schon 1793, als er nur 600 fl. Gehalt bezog, gab er 100 fl. anläßlich einer Sammlung von Beiträgen zu den Kriegskosten,[4] weit mehr als die anderen Professoren (außer Füger). Später lieh er viel Geld aus an unsichere Schuldner. Bei seinem Tode hatte er zirka 7000 fl. uneinbringliche Forde≈rungen ausstehen.



Fig. 54. Fischer, Brunnen auf dem Graben, Wien.

Besonders für sein Vaterland Tirol[5] und seine Landsleute behielt er bis zu seinem Lebensende ein warmes Herz; einige Offiziere Tiroler Regimenter dankten ihm reichliche Unter≈stützung.[6] Noch 1818 weist er dem Pfarrer seines Heimats≈tales 844 fl. an für bedürftige Leute seiner Gemeinde.[7]

Sein Freund Jordan, ein Mann von vielem Humor,[8] war sein nächster Landsmann, in seiner Gesellschaft verbrachte er gewöhnlich den Sommer auf dem Lande und unternahm auch zusammen mit ihm seine Erholungsreisen.[9] In Tirol unterhielt er mit alten Freunden noch nahe Beziehungen, so mit dem Landesbaudirektor Zoller und besonders mit seinem Gefährten aus den römischen Tagen, dem Maler Schöpf, der seinem Ein≈fluß manchen Auftrag verdankte.[10] Auf einer Fahrt nach der Schweiz im Oktober 1806, als Schöpfer des Josefsdenkmals auf dem Gipfel seines Ruhmes, suchte er von

[1] Seit 1801 war er Mitglied, seit 1812 Vizedirektor. Archiv der Pensionsgesellschaft.

[2] Bote von Tirol 1822.

[3] Nachlaßakten.

[4] Akad.≈Archiv 1793.

[5] Aus den «Briefen hist. art. u. freundschaftl. Inh. geschr. an Franz Karl Zoller k. k. l. Hof≈ u. Landesbaudirektions≈Adjunkten in Innsbruck Dip. 2037» Brief Jordans an Zoller vom 20. Februar 1810: «Dein letzter Brief über Dein und unseres lieben Ländchens Schicksal hat mich und Zaunern als alte ächte Patrioten sehr betrübt.»

[6] Nachlaßakten.

[7] Brief des Pfarrers Greuter in Kaltenbrunn an Zoller, 14. August 1818.

[8] Brief Jordans an Zoller, 21. September 1814: «aber um alles in der Welt lass Dir den guten Humor nicht nehmen er ist das einzige womit wir uns für die Plackereyen dieses Lebens schadlos halten können».

[9] Brief Jordans an Zoller vom 24. Juli 1811: «Zauner grüsst Dich freundschaftlich, er wohnt dermalen auf dem Lande in Vößendorf gegenüber zu Enzersdorf, er kam mit Deinem Briefe gepflogen zu mir um sich gemeinschaftlich mit mir Deines Schicksals zu erfreuen.»

[10] Brief Zollers an Jordan vom 20. Februar 1810: «Solltest Du von seinem Freunde dem Maler Schöpf etwas wissen, Du würdest ihn durch eine Nachricht sehr verbinden.» Dip. 1104, S. 416: «In Deutschland erhielt Schöpf durch seines Freundes Zauner Empfehlung sogleich den Auftrag die Kirche im Kloster Asch≈bach in Baiern zu malen. Ein anderer Zauner, Vetter und Unterstützer des berühmten Bildhauers in Wien, hatte in dieser Kirche die Statuen gemacht und Schöpf hatte es der Empfehlung der beiden Zauner zu ver≈danken, dass er anderen damals angesehenen Malern . . . vorgezogen wurde.»

Landeck aus die Stätten seiner Kindheit auf, die er 50 Jahre zuvor als blutarmer Lehrbub verlassen hatte.[1] Mit seinen Verwandten von mütterlicher Seite scheint er jedoch wenig Verkehr gepflogen zu haben.[2] «Einem Bruder Michel in der Heimat hat er hie und da eine Unterstützung gewährt.»[3]

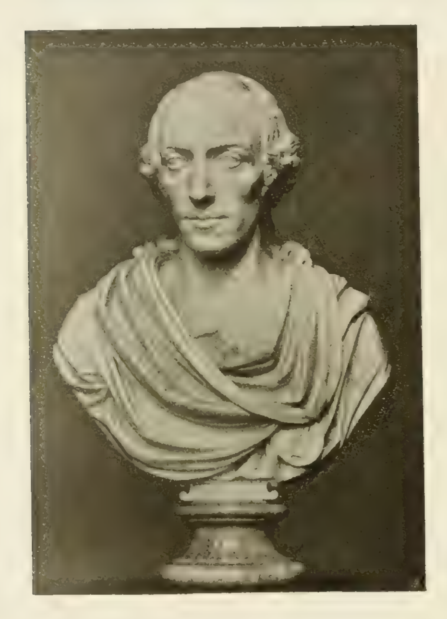


Fig. 55. Fischer, Büste des Grafen Saurau.
(Museum der Stadt Wien.)

Die späteren Jahre Zauners waren häufig durch schwere Leiden verbittert. Schon 1800 klagte er in dem bereits zitierten Gesuch an den Kaiser über den geschwächten Zustand seiner Augen. 1801 war er in Gesellschaft von Füger und Lampi in Baden, um dort die Kur zu gebrauchen.[4] 1809 überfiel ihn ein schweres Steinleiden, das ihn längere Zeit zur Bewegungslosigkeit verdammte und ihn so schwächte, daß er daran zweifelte, «noch irgend ein Werk unternehmen zu können».[5]

Im Herbst 1810 unterzog er sich einer Operation, die ihm bis auf eine Schwäche in den Füßen[6] Erleichterung schaffte.

Im Frühjahr 1811 nahm er einen längeren Urlaub, den er auf ärztlichen Rat auf dem Lande zubringen mußte. Jedoch kam der pflichtgetreue Mann jede Woche einmal in die Stadt, um die Akademiegeschäfte persönlich zu besorgen.[7]

Das letzte Jahrzehnt seines Lebens verbrachte er in behaglicher Ruhe. Sein Gesundheitszustand erlaubte ihm nicht mehr, die Anstrengungen der Akademieleitung zu ertragen, und er wurde am 20. September 1815 «in Erwägung seiner schwächlichen Gesundheit auf seine alleruntertänigste Bitte in den Ruhestand versetzt und ihm in Rücksicht seiner um die Allerhöchste Person des Monarchen und die bildenden Künste sich erworbenen Verdienste alle seine bisherigen Genüsse beygelassen».[8]

[1] Innsbrucker Wochenblatt 1806, 13. Oktober.

[2] Nach seinem Tode sucht ein Franz Deutschmann aus Imst einen Anspruch von 40.000 fl. gegen den Nachlaß geltend zu machen, wird aber vom Gericht abgewiesen, da er noch nicht einmal Zauners Vornamen kennt. Nachlaßakten.

[3] Chronik Eiterers.

[4] Brief Fügers vom 29. September 1801. Handschriftensammlung der Stadt Wien.

[5] Annalen von 1810.

[6] Brief Jordans vom 21. September 1814.

[7] Gesuch vom 20. März 1811. Akad.-Archiv.

[8] Mitteilung von Sonnenfels im akademischen Rat vom 6. Dezember 1815.

Zauner schlug als seinen Nachfolger, nachdem Caucig, den er für den Geeignetsten gehalten, die Annahme der Stelle abgelehnt hatte, den Bildhauer Martin Fischer vor, «da derselbe die Stelle wünscht und geäussert hat, dass sein Alter ihn nicht hindere, den Direktordienst zu versehen, welches er auch schon durch öftere Supplierung erwiesen hat, da derselbe ferner ausgezeichnete Verdienste um die Akademie hat und allenthalben rühmlichst bekannt ist».[1]

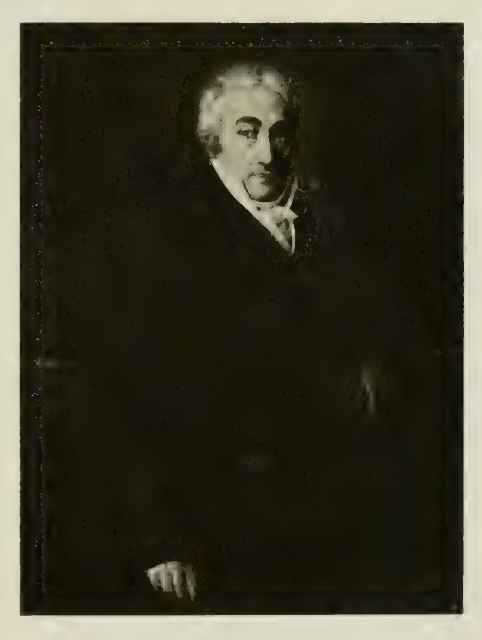


Fig. 56. Peter Krafft, Bildnis Zauners.

Fischer, der den Direktorposten erhielt, stand Zauner an künstlerischer Bedeutung beträchtlich nach. Er hatte es nicht vermocht, wie sein größerer Vorgänger, dem Wollen einer neuen Zeit künstlerisch Genüge zu leisten, so sehr er sich auch bemühte, in «klassischem Geiste» zu schaffen; seine Werke tragen deutlich den Stempel einer älteren Tradition. Seine Brunnenfiguren (Figur 54) mit ihrer zierlichen Bewegtheit, die Reliefs, die sie schmücken, mit ihrem malerischen Charakter weisen auf eine überwundene Epoche, ebenso nähern sich seine Büsten (Fig. 55) noch stark der vergangenen Auffassung des Porträts.

Als pensionierter Direktor verblieb Zauner Mitglied des akademischen Rates und verwaltete dieses Amt bis zu seinem Ende gewissenhaft. Regelmäßig nahm er Anteil an den Sitzungen und blieb auch künstlerischer Berater des Hofes. Noch 1819 gab er ein Gutachten ab über das Material des von Nobile zu errichtenden Burgtors.[2]

[1] 12. Dezember 1815. Bei der Wahl vom 23. Dezember gab es ein kleines Intermezzo. Als Kandidat kam auch der wegen seines eitlen und theatralischen Wesens von Zauner wenig geschätzte Lampi in Betracht. Als dessen Name vom Vorsitzenden genannt wurde, erklärte Zauner, daß Lampi ihm und Füger vor kurzem mitgeteilt, er wolle um seiner schlechten Gesundheit wegen um seine Pensionierung ersuchen, und ihnen dabei das Gesuch mit den ärztlichen Attesten vorgezeigt habe. Das Präsidium ergriff dann das Wort, daß Lampi neuerlich erklärt habe, daß sein Gesundheitszustand ihn nicht an der Übernahme der Stelle hindere, sondern seine Angaben über seine Dienstunfähigkeit widerrufen habe. Trotzdem sich das Präsidium für ihn einsetzte, erhielt er nur zwei Stimmen.

[2] Abgedruckt im Anhang.

Er starb, 76 Jahre alt, am 3. März 1822, nach langwieriger schmerzhafter Krankheit an der Wassersucht.[1]

Das lebensvolle Bildnis von Peter Krafft im Ratszimmer der Akademie,[2] 1813 entstanden, zeigt uns am besten die äußere Erscheinung Zauners (Fig. 56). Ein stattlicher, schwergebauter Mann schaut da mit hellen klugen Augen aus dem Bilde heraus. Der mächtige Schädel mit der hohen Stirne, umrankt von einer Fülle leichtgelockter weißer Haare, wächst gravitätisch aus riesigen Vatermördern heraus. Das Antlitz, voll Energie und selbstbewußter zurückhaltender Würde, verrät einen wohlwollenden Ernst.[3]

[1] Bote von Tirol 1822, S. 77. Das Totenprotokoll im Archiv der Stadt Wien lautet: «Franz Edler v. Zauner, k. k. Rath Hof Statuar jub. Direktor d. bild. Künste, Mitgl. mehr. ausw. Akad., ledig, Imsch(?) in Tirol geb. b. St. Anna. 980 i. d. Johannisgasse alt 76 Jahre, 3 h N. M.»

[2] Schon 1816 nach einem alten Inventar im Ratssaal der alten Akademie aufgehängt.

[3] Aus der Chronik Eiterers: «Mit dem hier noch lebenden Josef Zauner (gest. 17. Dezember 1888, Anm. des Pfarrers) geht die Verwandtschaft im Mannsstamme aus, setzt sich weiblicherseits durch Eugen Venier (Öbele) u. a. m. fort.»

Kapitel XII.

Zauner, die Romantiker und Canova.

So harmonisch abgeschlossen und voll großer Erfolge der Lebensgang Zauners nun auch gewesen, so glänzend sein Aufstieg vom holzschnitzenden Hirtenbuben zum Hofstatuarius, Direktor der Wiener Akademie und Ehrenmitglied der Akademien zu München[1] und Mailand[2]: als er das akademische Amt aufgab und den Meißel aus der Hand legte, war auch sein künstlerischer Einfluß zu Ende. Als Haupt der Akademie mußte er noch das Kommen der neuen Ideen sehen, welche diese Institution, wie er sie zum Teil mitgeschaffen, als etwas Schädliches bekämpften. Als Künstler erlebte er, daß neben ihm ein Genie erwachsen, das seine Schüler ihm nahm und in einem fremden Geiste weiterbildete.

Es waren die Romantik[3] und Canova, die Zauners Namen verblassen machten. Die Ideen der Romantik, mit ihren Wurzeln tief im 18. Jahrhundert verankert, hatten sich schon auffällig bemerkbar gemacht, als der Klassizismus noch in mächtigem Strome das ganze Kunstleben überflutete.

Die nach 1800 stärker einsetzende romantische Bewegung offenbarte dem Klassizismus gegenüber eine Feindseligkeit, die sich zum wütenden Haß gegen die mit ihm verknüpften Akademien auswuchs.[4] Die Äußerungen der Romantiker gegen das klassizistische Ideal geben nichts an Heftigkeit den Ausfällen nach, mit denen sich der Klassizismus vom Barock abgewandt hatte.

Diese Stimmungsberichte einer befangenen Zeit sind nun die Ursache dafür, daß die Geschichtsschreibung dieser Periode häufig die Kunst der Romantik, zumal die der Nazarener, als ein vom Klassizismus grundverschiedenes Wesen betrachtet, als eine Umkehr zu einem anderen Kunstwollen, ähnlich der Bewegung, die nach dem Barock die neue Kunst erstehen ließ. In Wahrheit ist das romantische Kunstideal nur eine Vertiefung und Fortbildung schon im Klassizismus lebendiger Tendenzen.

Das künstlerische Prinzip der Romantik geht ebenso wie der Klassizismus darauf aus, die Natur zu stilisieren. Geändert hat sich nur das Medium, nicht mehr im Geiste

[1] Gesuch Zauners, die Ehrenmitgliedschaft annehmen zu dürfen. 28. Dezember 1814 Staatsarchiv.

[2] Bote von Tirol.

[3] Im Weiteren ist nur die Rede von der Hauptströmung der deutschen romantischen Schule.

[4] Cornelius' Ausspruch von «der maschinenmässigen Richtigkeit der fatalen Kunstakademien und ihrer ledernen Vorsteher». Förster a. a. O., S. 152.

der Antike, sondern mit den Augen der Präraffaeliten, der Primitiven und der deutschen alten Meister wollte man die Erscheinungen der Natur gewandelt sehen. Daneben erstarkte das schon den Klassizismus kennzeichnende Streben nach Durchdringung der Naturformen, es äußerte sich in einer gesteigerten Vorliebe für die Wiedergabe der einzelnen Form, in der Reihung von sorgsam studierten Einzelheiten, wie es bei den Quattrocentomeistern und den alten deutschen Künstlern der Brauch gewesen. Einstmals hatte der Klassizismus sein eigenes Bestreben als «Wahrheit» gegenüber einer gekünstelten Manier angesehen, nunmehr waren es die Nazarener, welche dem «Lügengeist der modernen Kunst»,[1] «dem ängstlichen Nachahmen der Antike und anderer klassischer Werke» den «eigenen vertrauten Blick in die Natur»[2] gegenüberstellten.

Vornehmlich bei Dürer und der deutschen Schule glaubten sie diesen «rein aufgefaßten Ausdruck»[3] zu finden. Das Gefühl für das «Teutschthum» hatte schon im 18. Jahrhundert die Gemüter heftig bewegt. Die Verachtung des «Welschen», das Verspotten der Gallomanie war ein ständiges Schlagwort des Klassizismus, der als Gegensatz die Kunst des eigenen Vaterlandes auf den Schild erheben wollte.[4] Das wachsende Interesse für die Gotik[5] half den Boden für diese Nationalkunst vorbereiten.

Auch das Empfindungsleben in den Werken der Romantik ist nur eine Fortbildung im Klassizismus lebendiger Kräfte. Der Klassizismus hatte beim Barock dasselbe vermißt, dessen Mangel ihm jetzt die Romantiker vorwarfen. Es war die «gemütliche Charakteristik», welche die «Kenner» schon damals verlangten, die «mehr als optisches Vergnügen in der Kunst suchten», der klassizistische Künstler fühlte sich als «Neurer, der in die Geheimnisse jener grossen Maler einzudringen sucht, deren Werke sich durch Tiefsinn in der Erfindung . . . und charakteristischen Ausdruck auszeichnen».[6]

Dieses Studium des Gefühlslebens, vom Klassizismus verstandesmäßig betrieben als ein wissenschaftliches Erforschen der menschlichen Psyche,[7] wird in der Romantik wieder stark subjektivistisch und stellt sich dar als eine Versenkung in zarte Stimmungen des eigenen Ich und eine schwärmerische Innigkeit, die jedoch — eine Nachwirkung der

---

[1] Förster, Cornelius a. a. O., S. 153.

[2] Vgl. Schallers Bericht.

[3] Vgl. Schallers Bericht.

[4] Beyer, Die neue Muse, S. 3: «. . . oder sollte es unmöglich sein, einem Volke, das seit einem Vierteljahrhundert seine Sitten verfeinert, seine Sprache verbessert und so manches Vorurteil abgelegt hat, nicht endlich einen Nationalgeist für das Grosse und Schöne der bildenden Künste nach und nach einzuflössen?»

[5] Die Gotisierung der Wiener Kirchen begann schon mit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts.

[6] Füssli a. a. O., Bd. 1, S. 61. Eine der Hauptlehren des Klassizismus war die «Vom Ausdruck», von der «Andeutung der Leidenschaften in den Gesichtszügen». Josef Nik. von Azaras Anmerkungen über des Mengs' Traktat von der Schönheit. Mengs' Werke, herausgegeben von Prange 1786, Bd. II, S. 133. Der Reichel-Preis der Akademie war dem Künstler zugedacht, «welcher in der Abbildung oder Ausführung eines Gegenstandes die Leidenschaften und Empfindungen der Seele am meisterhaftesten ausdrücke (Wortlaut des Testamentes von 1793 Akad.-Archiv).

[7] Die seit der Renaissance zahlreich erschienenen Werke über den verschiedenartigen Ausdruck der menschlichen Physiognomie waren ein Ergebnis dieses Interesses, im Klassizismus waren sie ein unentbehrliches Hilfsmittel. Die bekannten Charakterköpfe des Bildhauers Messerschmidt, allerdings einem pathologischen Naturell entsprungen, sind ein Zeugnis dieser wissenschaftlichen Erforschung der Seele.

Lehre von der edlen Einfalt und stillen Größe — nie zu bewegten Äußerungen leidenschaftlicher Inbrunst wie im Barock sich steigert.

Auch in den Ausdrucksmitteln der neuen Kunst ist keine grundsätzliche Änderung, sondern nur eine Fortbildung klassizistischer Manier zu spüren. Die Zeichnung behält die erste Stelle bei, die Wertschätzung des scharfen Konturs, «der Drang nach einem bestimmten einzig richtigen Umriss der Form»[1] steigert sich sogar noch; «so flüchtete Overbeck aus dem Klassenzimmer der Akademie, wenn die Professoren die Runde machten, um einer Kritik seiner Zeichnungen auszuweichen, da er aus Erfahrung wußte, daß im Falle der Anwesenheit seine feinen, sauber ausgeführten Umrisse mit grossen Kohlenstrichen überwischt und verdorben werden würden».

Die Mißachtung koloristischer Qualitäten, die sich im Klassizismus nur in einer Veränderung des Farbengefühles geäußert, die jedoch bisher nie mit Absicht vernachlässigt waren, wird zu einer bewußten Abkehr von farbigen Reizen.[2]

Eine Strömung aber in der Kunst der Romantik, die zwar auch ihre Quellen im Kunstwollen des Klassizismus hatte, jedoch während dieser Periode fast versiegt war, schwillt nunmehr mächtig an. Es ist die Sehnsucht nach monumentalem Schaffen, welche das Fresko wieder aufleben macht.

Das Fresko, wie es im Barock die glänzendste Blüte erlebte, mußte in einer Zeit zurückweichen, die an einer illusionistischen Vertiefung des Raumes keinen Gefallen mehr fand, sondern wieder die begrenzende Mauer und die Struktur der einfarbigen Wand schätzte. Doch die unter der Herrschaft des Klassizismus ausgebildeten Bestrebungen, die zur strengen Vereinfachung der Darstellungen, zur Betonung des Wesentlichen und dem Verzicht auf kleinere Mitteln führten, bargen die Elemente einer neuen monumentalen Kunst in sich; hinzu kam noch das beständige Studium der Fresken der italienischen Renaissance. Als nun wieder der Drang erwachte, den Raum malerisch auszugestalten, führte er eine Kunst herbei, die, vom Klassizismus her mit dem Gefühl für tektonischen Aufbau durchdrungen, ihr Ziel in der Gliederung des Raumes, der architektonischen Teilung der Flächen und Wölbungen suchte und einer monumental-dekorativen Gestaltung der menschlichen Figur. Ein glühendes Streben nach monumentaler Schöpfung trieb die Künstler an, «die Wände der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamen Klöster, der Rat- und Kaufhäuser und Hallen mit Fresken zu schmücken».[3]

[1] Wilhelm Schadow, Der moderne Vasari. Berlin 1854, S. 173. Daselbst heißt es weiter: «Wenn wir unsere Meister erzürnten, weil wir ihnen zum Trotz unsere Kreiden so fein wie möglich spitzten, um den einzig richtigen Umriss des vor uns stehenden Modelles zu zeichnen ...»

[2] Über Pforrs Mißachtung des Kolorismus als eines «sinnlichen Elementes» und Overbecks Verachtung einer «Bravourösen Farbengebung» bei Franz Binder, Friedr. Overbeck, sein Leben und Schaffen, 1886: «Da die Pinselstriche nur notwendige Uebel und Mittel zu dem Zwecke sind, so fanden wir es lächerlich, damit zu prahlen, und einen Wert in die Kühnheit zu legen, mit welcher sie hingesetzt sind.»

[3] Förster, Cornelius a. a. O., S. 153: «Jetzt aber komme ich endlich auf das, was ich, meiner innersten Ueberzeugung gemäss, für das kräftigste und ich möchte sagen unfehlbare Mittel halte, der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem grossen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben. Dieses wäre nichts anderes, als die Wiedereinführung der Freskomalerei, so wie sie zu Zeiten des grossen Giotto bis auf den göttlichen Raffael in Italien war.»

Es war nur ein natürlicher Vorgang, daß gerade in den Kreisen der Wiener Akademie, der Hochburg klassischer Kunstübung, welche bisher die begabtesten Talente als Schüler angezogen, die starken Individualitäten die neuen Ideen begierig aufgriffen und das Banner der Empörung aufpflanzten.



Fig 57. Kisling, Venus und Mars.
(Wien, Hofmuseum.)

Im Frühjahre 1806 war Friedrich Overbeck nach Wien gekommen; er schloß innige Freundschaft mit Franz Pforr, beide gründeten zusammen mit Eberhard Wächter, Josef Wintergerst, Ludwig Vogel, Josef Sutter und Johann Konrad Hottinger eine Bruderschaft, die alle 14 Tage zusammenkam und zum Ziele hatte, «die Kunst wieder von der jetzigen Ausartung auf den Weg der Wahrheit zurückführen zu können».[1]

Der Bund der Künstler, zum Teil asketisch veranlagter Protestanten, hielt sich von dem fröhlichen Leben der übrigen Schüler fern und geriet bald in einen scharfen Gegensatz zur Akademie, deren «sklavischer Studiengang» sie mit der höchsten Feindseligkeit erfüllte.

Der Lehrgang der Akademie gab allerdings selbständigen Talenten manchen Grund zur Unzufriedenheit, besonders waren es die Preisaufgaben, die in öder Ideenarmut die antike Mythologie wiederkäuten[2] und oft geradezu groteske Situationen aus den verstaubtesten Winkeln des Altertums hervorholten.[3] Auch das ständige Nachzeichnen nach Guido Reni oder gar nach den flauen Akten Battonis[4] mußte begabte Naturen auf die Dauer zum höchsten Widerwillen reizen.

Die ausführlichen literarischen Programme, nach welchen die Künstler des Barock meistens peinlich genau, jedoch ohne sich in ihrem Schaffen beengt zu fühlen, ihre

[1] Binder a. a. O.

[2] «Die Anticke Statue des Germanicus oder die Statue Esculapius», 1794 von Zauner gestellt, der farnesische Herkules, die Büste des Achilles (1795) kamen immer wieder. Akad.=Archiv.

[3] Preisaufgaben für die Reichelsche Prämienstiftung 1808: Xantippe mit ihrem Kinde nimmt vom sterbenden Sokrates Abschied. Prometheus warnet seinen Bruder und Pandora, die verhängnisvolle Büchse nicht zu öffnen.

[4] «Ein schlafendes Kind nach Guido Reni, gezeichnet mit zweyerlei Kreide von Herrn Prof. Maurer» (!), war das Vorbild für den Wettbewerb 1795. Bertuch a. a. O., S. 13: «in zwei Zimmern waren 12 gezeichnete Akte von Battoni als Vorbilder sowie Köpfe nach Antiken von Maurer und Caucig.»

Schöpfungen gestaltet hatten,[1] wurden der neuen Generation zum unerträglichen Zwang. Zwar hatte man sich schon im letzten Viertel des Jahrhunderts, als das Ideal des «denkenden Künstlers» aufkam, von ihnen abgewandt,[2] jedoch die Akademie, durch rückständige Mäzene gebunden, hielt noch an dieser Tradition fest.



Fig. 58. Canova, Venus und Mars.

Ein Beispiel ist die Stiftungsurkunde des von dem Freiherrn von Cornea Steffaneo (6. Februar 1811) gestifteten Preises für ein historisches Gemälde, in welcher es zwar heißt: «dem Pinsel des Künstlers wird die vollkommenste Freiheit eingeräumt. Ich beschränke mich bloss darauf in dem beygelegten Programm den historischen Moment etc. anzugeben». Das beiliegende Programm umfaßt aber sieben eng geschriebene Spalten, in welchen die seltsamsten Details dem Künstler vorgeschrieben werden, z. B. wünscht der Stifter, «dass Commodus zwischen zwey ihres Ranges, ihrer politischen und militärischen Vorzüge wegen hochangesehenen Personen gestellt erscheine». Er gibt dann eine genaue Schilderung des Äußeren dieser Personen, ihrer Herkunft und ihres Stammbaumes. (Übrigens scheint auch den weniger romantisch gesinnten Künstlern diese Aufgabe nicht zugesagt zu haben, denn in der Ratssitzung vom 21. August 1812 wird festgestellt, daß sich niemand um den Preis beworben, und Zauner mit dem peinlichen Auftrage beehrt, den Stifter zu fragen, was mit dem Preise geschehen solle.[3])

[1] Vgl. Tietze, Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken. Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerh. Kaiserhauses 1911. III. 1.

[2] Sonnenfels, Ermunterung zur Lektüre an junge Künstler. Gesammelte Schriften, VIII, S. 295: «Gönnen Sie mir noch diesen Wunsch, daß zum Besten sowohl der schildernden Künste, als überhaupt der Wissenschaften diese Ikonologien, Wörterbücher und wie die schädlichen Werke alle heißen, welche die Wissenschaften und Künste quintessenzieren, sämtlich emporlodern möchten, ein wohlriechendes Brandopfer für den guten Geschmack.»

[3] Zauner scheint sich dieser Aufgabe diplomatisch entledigt zu haben, denn am 6. Februar 1813 erwähnt Steffaneo in einem Schreiben, daß «die Zuteilung des Preises nicht statthaben konnte, weil der akademische Rath keine der Preisarbeiten der Würde des Gegenstandes nach dem Sinne des meiner obgedachten Zuschrift beigelegten Programmes als zusagend und folglich der Zuerkennung des von mir bestimmten Preises würdig gehalten hatte».

Besonders verhaßt bei den Anhängern des künstlerischen Fortschrittes war auch die Art, wie auf der Akademie die Modellstudien betrieben wurden. Die Modelle mußten nämlich, um der Vorliebe für die plastische Ruhe zu genügen, in einer steifen Pose unbeweglich stehen, während die Neuerer schon Leben und Bewegung verlangten, ein schwaches Aufdämmern des Bedürfnisses nach malerischen Reizen.

So engherzig nun aber der akademische Lehrplan auch war, er wurde liberal gehandhabt, einen künstlerischen Zwang auszuüben lag den gutmütigen und fröhlicher Lebenslust ergebenen Professoren fern. Sie bewiesen gegen die ungebärdigen Stürmer große Langmut, trotzdem diese starke Widersetzlichkeit bezeigten; charakteristisch dafür ist auch Overbecks Erzählung von dem Professor, der ihm, als er den Aktsaal verließ, zurief: «Wir verstehen den jungen Herrn schon. Er wünscht vollkommen unabhängig zu sein und wir willfahren ihm, indem wir ihn sich selbst überlassen.»[1]

Der schließliche Wegzug Overbecks und seiner Genossen von der Wiener Akademie unter dem Direktorat Zauners im Frühjahr 1810 ist immer mit heftigen Ausfällen auf akademische Intoleranz als ein unfreiwilliger Abgang dargestellt worden.[2] Tatsächlich zeigte sich aber — nach den eigenen Schilderungen der «weggejagten» Künstler — die Lehrerschaft der Akademie bei dieser viel Aufsehen erregenden Angelegenheit in günstigstem Lichte.

Overbeck war von Füger in warm freundschaftlicher Weise aufgenommen worden. Füger berichtet dessen väterlichem Freunde[3] (1806):

«Es steht ihm frei, mich in meinem Atelier so oft zu besuchen, als er will, und mir seine Arbeiten insbesondere zu zeigen, wenn er meine Meinung darüber zu wissen verlangt . . . Ich habe ihm daher vor der Hand in der Schule der Anfangsgründe einen Platz verschafft, worin nach den besten akademischen Handzeichnungen den ganzen Tag gearbeitet wird, früh von 6—8 Uhr zeichnet er in unseren Antikensälen nach der Natur, das Skelett und nachher die grosse anatomische Statue unseres Professors der Bildhauerei und artistischen Anatomie, Martin Fischer, womit alle unsere Schüler anfangen, um die Bestandteile der menschlichen Figur von innen heraus gründlich kennen zu lernen und wodurch sie verständige Zeichner werden, wenn sie Talent haben und sich nicht von den dunklen Träumen der blossen nicht unterrichteten Empfindung verleiten lassen, diese an sich leichten wissenschaftlichen Kenntnisse mit Verachtung anzusehen, die jedoch zur Ausübung der Kunst so notwendig sind. Ein anhaltender Fleiss und das Beispiel sovieler anderer Schüler wird ihm eine Stufe um die andere ersteigen helfen. Ich werde von einer Zeit zur anderen alle seine Arbeiten beurteilen und ihm gerne die Hand dabei reichen, wenn er meinen Rath dabei befolgen will.»

Die Ursache des Konfliktes der jungen Romantiker mit der Akademie ist in diesem Briefe schon angedeutet. Es war die Geringschätzung technischen Könnens, ein Verkennen der Grundlagen künstlerischen Schaffens, das seinen nebelhaften Träumen ohne

[1] Binder a. a. O., S. 106.

[2] Eine Ausnahme macht eine kurze Bemerkung Lützows, S. 88, dort auch die Literatur. Derselbe zitiert Hagen a. a. O., S. 399, nach dem nur Josef Martin Fischer sich die Seite der Romantiker gestellt hätte. Hevesi, S. 39, macht daraus den Bildhauer J. M. Fischer (Zauners Nachfolger). Hagen nennt aber Josef Fischer (1768—1822), den Landschaftsmaler und Radierer, 1815—1816 Professor an der Akademie.

[3] Binder a. a. O., S. 44.

eindringendes Studium Gestaltung zu geben suchte. Nicht nur die Verachtung der Farbe drückte sich in ihren Schöpfungen aus, sie gingen sogar so weit, «die Anatomie nicht nach Cadavern zu studieren, weil dadurch gewisse feine Empfindungen abgestumpft würden, die der Künstler nicht verlieren darf». So wie auch Overbeck den Vorsatz faßte, nie nach dem nackten weiblichen Modell zu zeichnen. Einer genialen Natur tat allerdings auch diese jugendliche Mißachtung künstlerischer Ausdrucksmittel nicht allzuviel Schaden, zumal da schließlich ein gründliches Naturstudium auf eigene Faust diese Theorien eines verstiegenen Idealismus beiseite schob.[1] Bedenklich wurden aber diese Ausschreitungen einer erhitzten Phantasie, wenn es sich um schwächere Talente handelte, bei denen in früheren Perioden die intensive handwerkliche Schulung noch schätzbare Leistungen hervorgebracht hatte. Es war demnach für die akademischen Lehrer, die doch dazu berufen waren, die Schüler die Grundlagen künstlerischen Schaffens zu lehren, eine moralische Pflicht, Bestrebungen entgegenzuwirken, die in ihrer konsequenten Durchführung das Niveau der künstlerischen Leistungen auf die unterste Stufe hinunterdrücken mußten. War doch gerade in Wien schon durch das Zusammenwirken von Kunst und Kunsthandwerk unter einem Dache ein Hauptgewicht auf gediegene technische Ausbildung gelegt worden und immer die Schüler davor gewarnt worden, «mit vielen überspannten Ideen und schönen witzigen Raisonnements aber ohne hinlängliche praktische Kenntnisse folglich ohne sicheres Aug' und feste Hand nach Rom zu reisen, daselbst sich mit Idealen zu beschäftigen, dabey aber das mechanische der Kunst zu vernachlässigen und daher mit erhöhten Ideen aber ohne die gehörige Fähigkeit solche nach den Regeln der Kunst darzustellen, zurückkommen zu müssen».[2]

Gegen die romantischen Ideale, die religiöse und patriotische Begeisterung richtete sich die Abneigung der Professoren um so weniger, als z. B. Füger schon lange gleichen Zielen zustrebte und die Hauptbedeutung Maurers auf dem Gebiete der religiösen Malerei lag.

Als im Frühjahr 1810 Overbeck, Vogel, Pforr und Hottinger der Akademie, an der sie sicher manches gelernt, den Rücken wandten, erfolgte die Verabschiedung von den Lehrern der Akademie in leidlicher Harmonie.[3]

In einem Briefe Vogels vom 11. Mai 1810 heißt es:[4]

«Gestern haben wir bei Füger, Zauner, Cauzig und Fischer Abschied genommen. Füger war in einem so rosenfarbenen Humor, dass er uns nicht nur sehr gnädig begegnete sondern uns sogar noch in sein Atelier führte, wo mehrere fertige Bilder waren. Lampi[5] ist zu sehr Thier

[1] Vgl. den Bericht Schallers.

[2] Füssli, Annalen, S. 47.

[3] Noch im Jahre 1809 hatte Overbeck, als er beim Ausbruch des Krieges Wien auf einige Zeit verließ, ein von Zauner, Lampi und Caucig unterzeichnetes Zeugnis erhalten, «dass er die Akademie mit wohlgesittetem Betragen ordentlich frequentiere und vermöge seiner Fähigkeit auch seiner fleissigen Verwendung Fortschritte in der Mahlerey zu machen verspreche» (1. Mai 1809). Hevesi läßt sogar Overbeck mittels consilium abeundi von der Akademie entfernt werden, a. a. O., S. 46, und Nossig und Bodenstein erzählen, daß auch die Genossen Overbecks «relegiert» worden, a. a. O., S. 343.

[4] Binder a. a. O., S. 110.

[5] Der liederliche Lampi (vgl. Sperges' Charakteristik) mußte den tugendhaften Nazarenern besonders fatal sein.

und Maurer zu pöbelhaft, als dass wir uns ihnen zum Beschluss noch einmal hätten mögen preissgeben. Die übrigen waren alle äusserst höflich, das heisst jeder nach seiner Art, doch ohne etwas von unserem Zurückziehen von der Universität zu erwähnen.»

Selbst der cholerische Sutter, der 1811 Wien verließ, scheint trotz seines gewaltsamen Auftretens von der Akademie glimpflich behandelt worden zu sein. Aus seinem Briefe an Overbeck [1] geht hervor, daß er sich um ein Romstipendium beworben hatte und als er den ersten Preis nicht erhielt, sofort zur Akademie eilte, um sein Bild zurückzuverlangen.



Fig. 59.
Schaller, Bellerophon im Kampfe mit der Chimäre.

«Direktor Zauner wollte das nicht zugeben, und versprach ihm nochmals einen Rath zu versammeln, der ihn dann mündlich von der Gerechtigkeit des Urteils überzeugen sollte.

Dies geschah und Sutter begab sich auf erfolgte Einladung in Fügers Wohnung, wo er Zauner, Cauzig und Maurer versammelt fand.

Füger nahm auf einem gepolsterten Sofa Platz mit Zauner zu seiner Linken, diesem folgte zunächst Cauzig, dann Maurer und zuletzt der junge Opponent, der in dem kleinen Kreise gerade Füger gegenübersass. Lange Konversation der Professoren nach Sutters erregtem Bericht. Doch muß die Gutwilligkeit, mit der sie dem Kunstjünger ihre Motive auseinandersetzten, anerkannt werden.

Als im Laufe der Diskussion Sutter sich herausnahm, die Arbeit seines mit dem zweiten Preis belohnten Mitbewerbers kritisch zu zergliedern, da erblasste Füger in Zorn und Cauzig murrte wie ein ergrimmter Bär, Zauner und Maurer staunten ihn an, als einen Erzketzer und bedeckten sein eigenes Bild mit Schmähworten. Das brachte den jungen Mann vollends in Harnisch, so dass er jetzt seiner Ansicht über die akademische Schulmanier unverhohlen Ausdruck gab. Füger lehnte sich stumm zurück, Zauner und Maurer beschuldigten Sutter der höchsten Eitelkeit. Die Diskussion währte zwei Stunden . . . Aber sie verstanden ihn nicht, ‚die akademischen Maschinen'.»

Die neue Bewegung, welche die Künstler ergriff, blieb aber einstweilen auf die Kreise der Maler beschränkt. Die Plastik ist eine konservative Kunst, Wandlungen künst-

[1] Der folgende Vorgang nach Binder a. a. O. zitiert.

lerischer Absichten, welche in der jedem nervösen Reiz sich fügenden Technik der Malerei rasch Gestaltung finden, brauchen längere Zeit, bis sie in einem schwerer bildsamen Material ihren adäquaten Ausdruck erhalten. Zwar stiegen auch in manchem jungen Bildhauer aus der Schule Zauners dunkle Zweifel an der Alleingültigkeit des klassischen Ideals auf, wenn er in Rom dem schwärmerischen Kreise der Nazarener nahetrat. Aus einem Berichte des jungen Bildhauers Schaller, der dort mit den Romantikern viel verkehrte und auch an ihren Studien teilnahm,[1] geht hervor, daß ihn die neuen Ideen mächtig anzogen, wenn ihn selbst auch die Schwerfälligkeit seiner Begabung an eine entschwindende Zeit fesselte.



Fig. 60. Canova, Theseus im Kampfe mit dem Centaurus.

Eine stille Resignation und zugleich die Sehnsucht, an dem begeisterten Schaffen der anderen teilzunehmen, strömt aus diesen Zeilen, die ein lebendiges Bild von dem Kommen einer neuen Kunst geben.[2]

Der seltsame Zwang, der die jungen österreichischen Bildhauer in den Armen des Klassizismus festhielt, wurde noch gewaltig verstärkt durch den überragenden Einfluß eines Genies, das im wesentlichen der Plastik jener Epoche seinen Stempel aufdrückte.

Wie ein Jahrhundert zuvor Stanetti und Giuliani, war es wieder ein Venezianer, Antonio Canova, der das Schicksal der österreichischen Bildhauerkunst bestimmte.

In Canovas Kunst ist viel von der Tradition venezianischer Plastik enthalten. Wie die Brüder Lombardi sich sklavisch der antiken Kunst unterwarfen und doch nur den äußeren Schein nachahmen konnten, zumal in der eigentümlich weichen, fleischigen, ganz unantiken Bildung der Körper in der Renaissancekunst Venedigs blieben, so ist auch der Stil Canovas eine äußerliche Kopie antiker Vorbilder, in der venezianische Weichheit und barock-effektvolle Bewegung stark durchklingen.[3]

[1] Schaller wohnte auch der von Overbeck geschilderten Dürer-Feier der Nazarener am 20. Mai 1815 in Rom bei. Binder, Bd. 1, S. 328.

[2] Im Akademie-Archiv. Abgedruckt im Anhang.

[3] Friederike Brun, Römisches Leben (Leipzig 1833, II, S. 136) sagt von ihm: «Er malt zuweilen mit dem Meissel, wie Mengs mit dem Pinsel oft meisselte, und diese Magdalena ist davon der deutlichste Beweis. Ergossenes Haar schmiegt sich an sammetweiche Schultern und den Rücken entlang um den Busen;

Canova, als Venezianer auch in staatsbürgerlichen Beziehungen zu Österreich stehend, knüpfte früh Beziehungen zu Wien an, die sich immer lebendig erhielten. In den achtziger Jahren kam eines seiner ersten Werke «Der Theseus auf dem Minotaurus» in das Palais des Grafen Fries, 1805 stellte er das Christinen-Monument auf, 1819 erwarb der Kaiser persönlich von ihm in Rom den «Theseus im Kampf mit dem Centaurus» und ließ eigens für das Werk von Nobile einen Tempel bauen. Der Kaiser schätzte ihn überhaupt außerordentlich hoch. Als Canova 1798 in Wien weilte, suchte er ihn mit allen Mitteln dauernd zu halten. Den kunstfreundlichen Kreisen in Wien erschien er als Heros der zeitgenössischen Kunst. Das Buch Bertuchs über das Kunstleben in Wien ist nur mit Canovas Porträt und dem Theseus des Grafen Fries geschmückt. Auch mit den Mitgliedern der Akademie stand er auf freundschaftlichem Fuße. In seinen Schreiben an die Akademie vergißt er selten, Zauner und Füger herzlich grüßen zu lassen. Schon 1798 wurde er Ehrenmitglied;[1] als Dank sendet er einen Abguß eines seiner pugilatori mit einer «Intenzione dell' Artefice sopra la mossa del pugilatore Creugante» und einen Abguß einer Figur vom Mausoleum Klemens' XIII. als Geschenk für den Grafen Cobenzl.[2]

In Rom übernahm er das Amt des gealterten Maron als Berater des Hofes in Fragen künstlerischer Erziehung, besonders als Mentor der Rompensionäre, die, nach einer siebenjährigen Unterbrechung wegen des Krieges, 1801 wieder zum erstcn Male ausgesandt werden.[3]

Dem Studiengang in Rom widmete er ein großes Interesse. Im Jahre 1804 sandte er ein Gutachten nach Wien mit Reformvorschlägen. Er verlangte darin erstens: «einen Fonds ,dal quale si dovessero ricavare le Spese occorrenti per li studi del Nudo, delle pieghe, dei gesti tanto delle figure, che di ornato» etc. Vorausgesetzt, dass ein Zimmer zur Verfügung stünde «accomodata per il Nudo».

Die übrigen Vorschläge betreffen die Regelung der Auszahlung der Pensionen, die Möglichkeit für Pensionäre, auch andere italienische Städte zu Studienzwecken zu besuchen, und Verlängerung des dreijährigen Aufenthaltes auf fünf oder sechs Jahre, ferner die Stellung einer Aufgabe für das letzte Jahr des Aufenthaltes auf Kosten der Akademie, jedoch nach vorheriger Einreichung einer Skizze und eines Kostenanschlages. Die Wahl des Gegenstandes soll den Künstlern freistehen.[4]

Tränen fliessen. Du glaubst die Halbschatten sich nuancieren zu sehen und wie Juturna in Wehmutsbächen hinquellen. Niemand tut's ihm nach. Allein es ist Missbrauch des Talents, den Marmor sozusagen biegen zu wollen; denn in diesen überweichen Gliedern sind keine Knochen, und man fürchtet, de la voir s'affaiser, würde man auf französisch sagen; dies Gefühl aber ist physisch peinlich und lenkt vom Moralischen der heiligen Wehmut ab, welches ihr Anblick erwecken sollte» (geschrieben 1803). Dasselbe sagt der Klassizismus von Bernini. Ramdohr (Über Malerei und Bildhauerarbeit, 1787, S. 262) behauptet von Bernini, «er sei von der Wut in Stein zu malen, ergriffen, unter seinen Händen verwandle sich der Marmor in Wachs». «Bernini vergass, dass das Fleisch ohne elastische Muskeln und Knochen, die zum Halt dienen, zum Schlauch und die Haut zur Porzellanglasur wird».

[1] 16. Juli 1798 Akad.-Archiv.

[2] Schreiben an Doblhoff, 19. September 1801.

[3] Vortrag des Grafen Cobenzl. Die ersten sind Abel, Kisling und Nobile. Die Pension ist auf 800 fl. erhöht.

[4] 14. Juli 1804 Akad.-Archiv.

Besonders die Verlängerung des Aufenthaltes, für die sich schon Maron so unermüdlich eingesetzt, und die Erteilung eines größeren Auftrages für die Pensionäre, ist das Ziel seiner Wünsche.

Schon bei seinem Aufenthalte in Wien 1805 hatte er sich beim Kaiser persönlich dafür verwandt, daß dem Bildhauer Kisling, den er für sehr talentvoll hielt,[1] ein Auftrag in Marmor zu erteilen wäre, den dieser unter seiner Leitung ausführen solle.[2] Ein an den Kaiser persönlich gesandtes Bittschreiben[3] von Rom aus bestimmte den Monarchen schließlich, einer Verlängerung des Aufenthaltes und der Erteilung von Staatsaufträgen geneigter zu werden.

Ein erfreutes Schreiben Canovas gibt Zeugnis von dem Umschlag dieser Stimmung:

«Con mia somma consolazione intendo dal venerato foglio di Vostra Eccellenza che l'imperiale Maestà Sua si e degnata di accogliere e favorire graciosamente la supplica a prò de suoi giovani Pensionati in Roma. Questi sono tre: Kisling, scultore, il pittore Sgre. Abel ed il Sig. Nobile, Architetto.

In conformità de la grazia ottenuta essi dovranno occuparsi a lavorare ciascuno rispettivamente un opera.

Le quali tutti e tre saranno presentati in omaggio al benefico sovrano, a l'Academia o di qualche publico stabilimento. Lo scultore farà una statua in marmo o gruppo di sua invenzione, il pittore lineamenti di sua composizione, un quadro di storia, siccome l'Architetto potrà fare dei belli studi in grande sopra di monumenti Antichi che servir potranno di modelli ai giovani studenti etc.

E perciò converrà che la Maestà Sua si compiaccia segnare ai medesimi i modi relativi e correspondenti alle spese che ciascuno incontrar deve per eseguire il suo rispettivo lavoro.»[4]

Nachdem der sparsame Hof sich noch vorsichtig erkundigt, was ein größerer Auftrag an den Plastiker für Kosten machen würde,[5] und Canova aufgefordert war, zu berichten, welcher von den Pensionären eines längeren Aufenthaltes würdig sei, ergeht endlich der Bescheid, daß wenigstens der Bildhauer Kisling noch zwei Jahre in Rom bleiben dürfe,[6] besonders wenn ihn Canova in sein Atelier aufnehme, und daß er einen Auftrag zur Ausführung einer Gruppe in Marmor zum Preise von 1000 Dukaten bekommen solle.[7]

Bei den nächsten Pensionären wiederholt sich immer wieder das alte Spiel, die jungen Künstler möchten in Rom bleiben und einen Staatsauftrag erhalten, der Hof ist zäh und schwer dazu zu bewegen.

---

[1] Für noch talentvoller hielt er Nobile. Schreiben an Cobenzl vom 15. November 1802.

[2] Cobenzl an Wrbna, 14. Februar 1807.

[3] Durch Landriani an Colloredo und durch diesen dem Kaiser überreicht. Colloredo an Landriani 21. August 1805, 25. August 1805. Landriani an Cobenzl, 24. August 1805.

[4] Brief Canovas an Cobenzl vom 3. August 1805. Akad.-Archiv.

[5] Brief Kislings an Doblhoff, 18. Oktober 1806.

[6] Eigenhändige Randbemerkung des Kaisers auf dem Bericht Cobenzls: «Abel und Kisling haben sobald als möglich zurückzukehren und zwar Kisling nach Vollendung seiner Gruppe.» 28. April 1806. Canova teilte Kisling in einem sehr warmen und herzlichen Brief diesen Erfolg mit. Abschrift im Akad.-Archiv. 31. August 1806.

[7] Landriani an Cobenzl, 18. April 1806. Kisling an Doblhoff, 1. August 18C7.

Später ist es hauptsächlich der Agent des Hofes in Rom, Andreoli, der beständig darauf drängt, daß die Pensionäre mit Aufträgen versehen werden und ihren Aufenthalt in Rom verlängern dürfen.[1] Er nahm sich in aufopfernder Weise der jungen Künstler an:[2] nach ihrer Ankunft sorgte er für gute Unterkunft und führte sie zu Canova, Thorwaldsen und Camuccini und «bemüht sich, sie mit der ganzen Kunstwelt bekannt zu machen».[3]



Fig. 61.
Klieber, Laternenträgerinnen.

Ein schönes Denkmal hat sich dieser warmherzige menschenfreundliche Mann in dem Bericht über das Schicksal des unglücklichen Steinschneiders und Bildhauers Sebastian Ihrwoch[4] gesetzt, der sich mit genialem Fleiße vom Eisenschmied zum Künstler durchgerungen, dann auf einer Italienfahrt bis vor die Tore Roms gelangt war und, trotzdem ihm der Hof die Pension entzogen, der Sehnsucht unterliegt, die ewige Stadt zu sehen, wo er, zu stolz um zu bitten, den Hungertod stirbt.

Der Einfluß, den Canova auf die jungen Künstler in Rom ausübte, war sehr bedeutend und daher von großer Tragweite für die ganze österreichische Bildhauerkunst. Canova, der in allen zeitgenössischen Berichten als ein ungewöhnlich liebenswürdiger und hilfsbereiter Mensch geschildert wird, tat sein Bestes, um den Pensionären mit Rat und Tat zur Hand zu gehen. Er verschaffte ihnen die Erlaubnis des Besuches der Akademie di San Luca, der vatikanischen Museen und anderer ihm unterstehenden Sammlungen,[5] gestattete die Benützung seiner Bibliothek[6] und, was die Hauptsache war, er stellte Themen für ihre Arbeiten,[7] vermittelte ihnen seine Kenntnisse in der Marmortechnik[8] und überzeugte sich durch häufige Besuche von ihren Leistungen.[9]

[1] Andreoli an Metternich, 15. April 1813.

[2] Von ihm der Bericht über Kisling.

[3] Bericht Schallers an den Sekretär der Akademie vom 20. Juli 1812; Bericht Andreolis vom 26. Juli 1812.

[4] Abgedruckt im Anhang. Ihrwoch wurde im Herbst 1808 mit 50 Florin monatlich nach Italien gesandt. Akad.-Archiv. Er wird 1810 verständigt, daß er seinen Aufenthalt nach Belieben wählen könne (16. August 1810). Akad.-Archiv. Von ihm ein Porträtrelief in Blei im Besitze des Fürsten Schwarzenberg.

[5] Andreoli an Metternich, 26. Juli 1812.

[6] Bericht Schallers an den Sekretär, 20. November 1812.

[7] Brief Canovas an Kisling, 31. August 1806: «Dirà a Sre. Abel come io dico a Lei, che non avuto tempo di individuare i soggetti dei loro Lavori da esseguirsi costì.»

[8] Kisling soll hauptsächlich in Rom bleiben, damit ihm Canova die Marmortechnik beibringe. 14. September 1806.

[9] Andreolis Bericht vom 22. Dezember 1812: Canova habe sich «expressément» zu Schaller begeben, um dessen Arbeiten anzusehen. Ebenso Schaller an den Sekretär, 20. November 1812.

Neben Canova war es Thorwaldsen, «que les connoisseurs égalent à Canova et trouvent même supérieur dans le style héroique»,[1] dessen Einwirkung auf das Schaffen der Pensionäre deutlich zu spüren ist. Er war ein großer Gönner der österreichischen Künstler, besonders Schallers,[2] der sich seine Freundschaft durch sein liebenswürdiges Wesen erworben hatte.[3] Sein Einfluß machte sich dahin geltend, daß die objektive Kühle, das Vorsichtige und Abgemessene seiner Kunst, die etwas charakterlose Schlaffheit seiner Werke die jungen Künstler daran hinderte, sich dem ausdrucksvollen Bewegungsreiz und dem starken Interesse für die arbeitende angespannte Form der Canovaschen Schöpfungen völlig hinzugeben.



Fig. 62. Klieber, Trauernde Genien.
(Gruftkirche der Fürsten Liechtenstein, Wranau.)

Trotzdem blieb die Wirkung Canovas auf das Schaffen der Pensionäre noch stark genug.

Kislings in Rom entstandenes Werk «Venus und Mars» (Fig. 57), vielleicht angeregt durch eine gleichzeitige, jedoch schon im Entwurf geänderte ähnliche Arbeit Thorwaldsens,[4] hat die Komposition von Canovas (1793 entstandener, später wiederholter) Gruppe «Venus und Adonis». Die weiche Art der Fleischbehandlung, die Bildung der Haare, die wie bei Canova stark gekräuselt und für optische Wirkung gearbeitet sind, sodann auch die anschmiegende Stellung des Weibes zeigen viel Verwandtschaft mit den Plastiken des Italieners. Allerdings erscheint gegen die wundervollen Kurven des Aufbaues, das fein graziöse Bewegungsmotiv der Psyche und das blühend warme Fleisch der Gruppe Canovas das sonst schätzbare Werk Kislings von recht matter Wirkung. Canova hat später ein ganz ähnliches Werk wie Kisling geschaffen, «La pace e la guerra» (London, Buckingham Palace; Fig. 58), das allerdings die unendliche Überlegenheit des Italieners zeigt. Die Komposition der Gruppe ist fast identisch, jedoch hat das Temperament Canovas im Gegensatz zu den

[1] Bericht Andreolis vom 15. April 1812. In den Berichten Schallers über das Kunstleben in Rom wird an erster Stelle immer ausführlich Canovas, sodann Thorwaldsens gedacht.

[2] Seit 1812 in Rom.

[3] Bericht Andreolis vom 22. Dezember 1812.

[4] Thiele, Thorwaldsens Leben (deutsche Übersetzung), Bd. I, S. 164.

steifen sentimentalen Figuren Kislings ein Werk voll prachtvoll bewegten Linienflusses geschaffen. Das schüchterne Bitten und die schwache Abwehr in Kislings Werk ist zum bestrickenden Flehen und kampflustigen Widerstand bei Canova gesteigert. In allen Kurven klingen die Empfindungen der beiden Gestalten wieder, in der kühnen Linie des schwungvoll vorgesetzten Beines des Kriegsgottes und der weichen Welle des Umrisses des Körpers der Pace.[1]



Fig. 63. Klieber, Trauernde Frauen (Wranau).

Auch Schaller ist in seinen römischen Werken stark von Canova abhängig. Seinen «Bellerophon im Kampfe mit der Chimäre» (Fig. 59), kann man fast eine veränderte Kopie des «Theseus im Kampfe mit dem Centaurus» (Fig. 60) nennen, den Canova damals gerade vollendete.[2]

Das qualitätvolle Werk des begabten Schaller verliert allerdings neben der Gruppe Canovas (beide jetzt im Hofmuseum zu Wien) beträchtlich. Alle Züge in der Gestalt Canovas, welche die Energie des Kampfes ausdrücken, die gewaltig zupackende Hand, das Aufstemmen des Knies, die krampfhafte Anspannung des durchgedrückten Beines und die kühn energische Haltung des Kopfes sind bei Schaller matter geworden. Während Theseus dem Centauren an die Gurgel greift, faßt Bellerophon nur vorsichtig das Untier beim Schwanz. Die Durcharbeitung der Struktur und das lebendige Spiel der Muskeln der Canovaschen Figur übertreffen weit Schallers flauere und oberflächlichere Behandlung des Fleisches.

Die österreichischen Plastiker, die nicht in Rom waren, unterlagen dem Einflusse Canovas in gleicher Weise.

Klieber, der bedeutendste Bildhauer der auf Zauner folgenden Zeit, ist in seinen früheren Werken ganz von Canovas Geist erfüllt. Er übernahm von ihm die weiche Form des weiblichen Körpers, die üppigen und doch schlanken Gestalten mit dem gestreckten

[1] Canova selbst wollte darstellen «un vero contrasto: la Forza e la Grazia» (Malamani, S, 229).

[2] Malamani, S. 242. Aus einem Bericht Schallers nach Erhalt des Auftrages (vom 18. Dezember 1818, Handschriftensammlung der Stadt Wien): «Unter den verschiedenen Gegenständen, welche ich meiner Meinung nach zweckmäßig fand, legte ich die drey vorzüglichsten den Herren Marchese Canova und dem Cav. Torwaldsen vor ... einhellig fiel die Wahl auf den letzteren Gegenstand» (nämlich den Bellerophon).

Unterkörper, dem langen Halse und der zarten Bildung des Busens. Die Gesichtsbildung seiner Frauen zeigt die längliche, etwas spitze Nase, den schwellenden Mund, die ein wenig geschlitzten Augen, das gedrehte Gelock der Haare und das feine, in die Länge gezogene Oval des durch Canova veränderten antiken Kopfes (z. B. ist der Kopf der Klieberschen Laternenträgerin in der Weilburg bei Baden (Fig. 61) sehr ähnlich dem der weiblichen Gestalt an der Seite des Blinden am Christinen-Monument). Kliebers Genien (Fig. 62) haben die fast weibliche Bildung und das starke Sentiment der trauernden Knaben Canovas. Auch seine Gruppen aus späterer Zeit, als er sein Ideal unter dem Einflusse der Romantik geändert, bewahren das leidenschaftliche Pathos des großen Italieners (z. B. die Gestalten der sich umschlingenden Frauen in der Gruftkirche der Fürsten Liechtenstein in Wranau; Fig. 63).

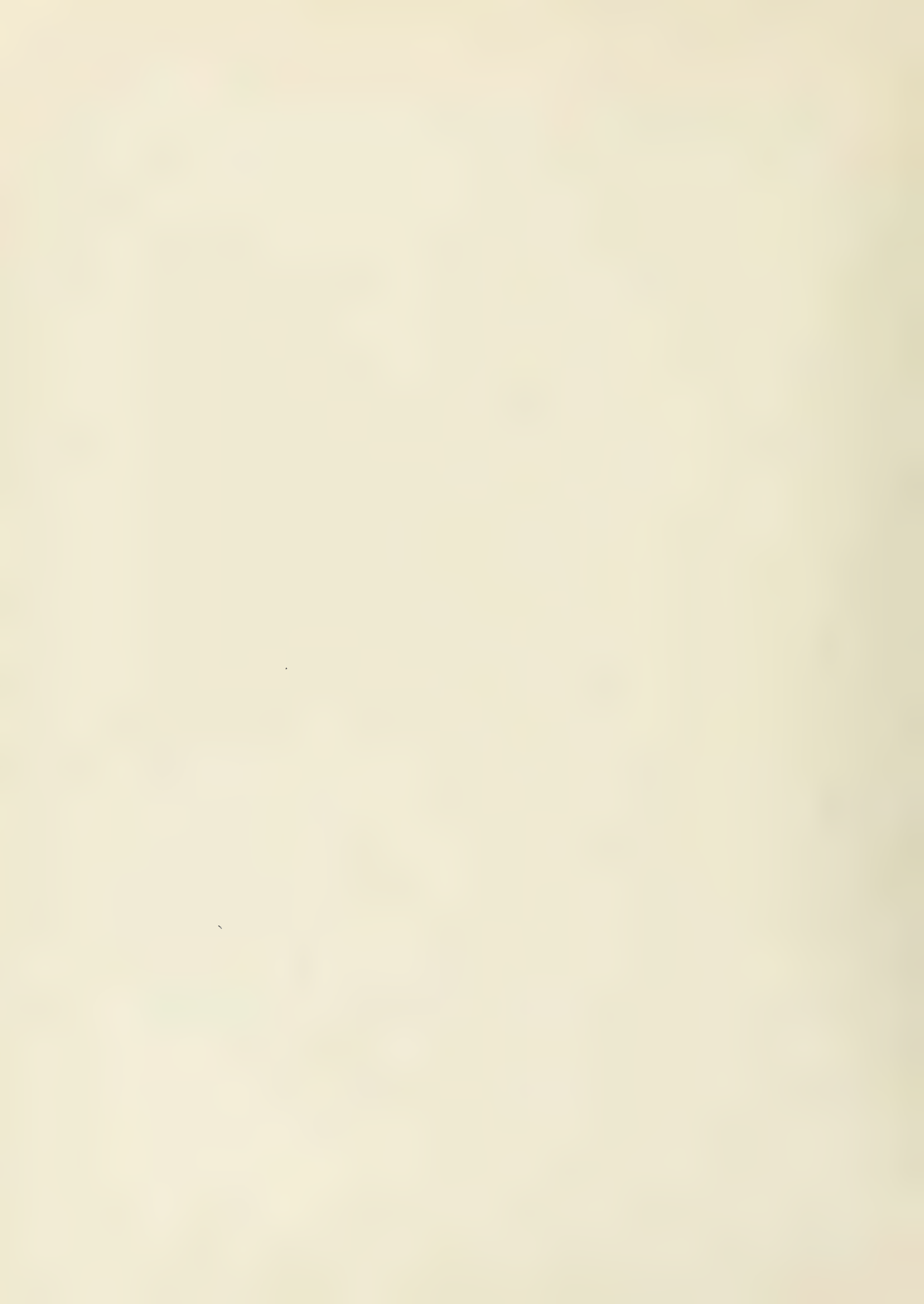


Fig. 64. Grabmal Clerfayt.

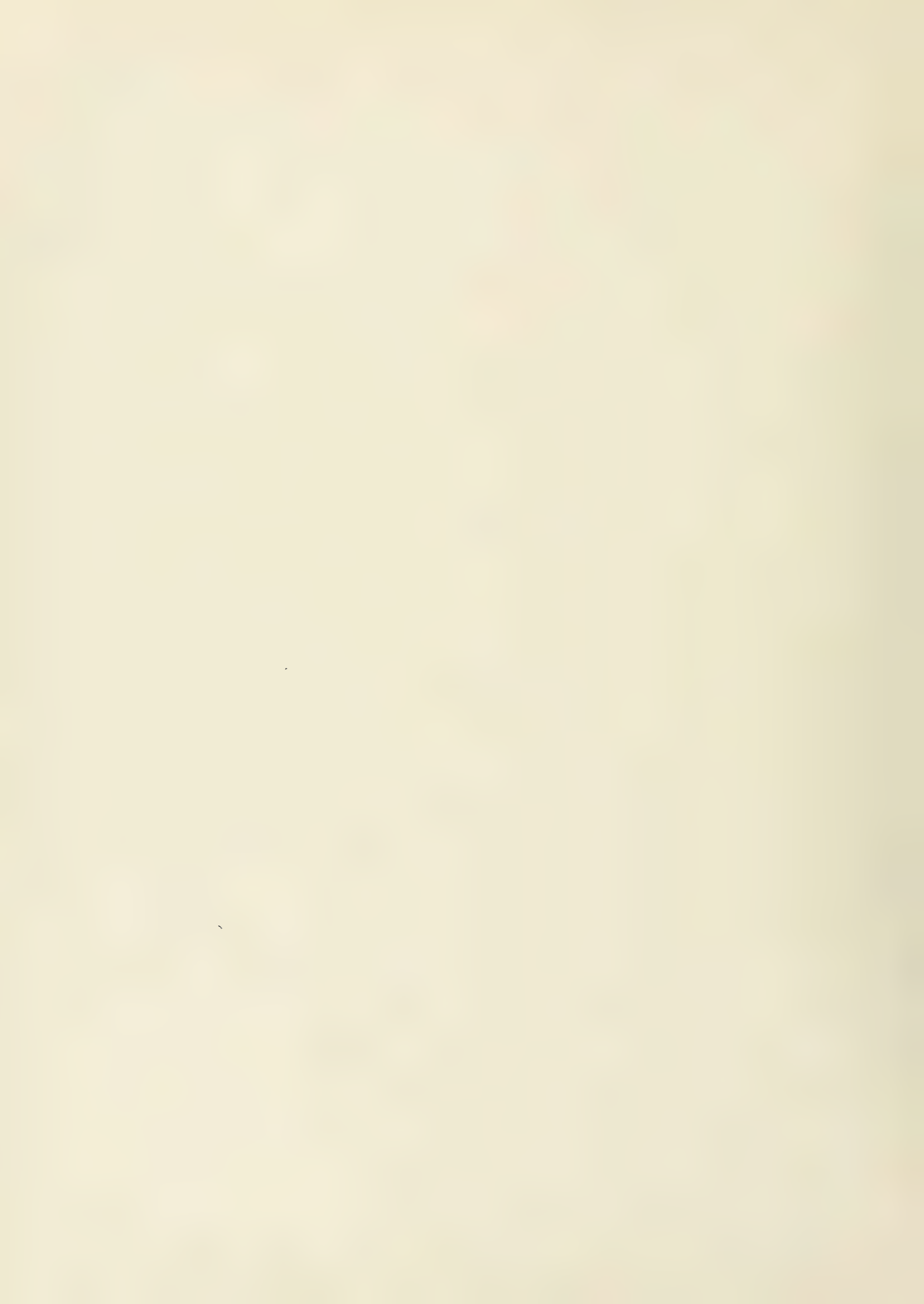
Geradezu verhängnisvoll war aber das Vorbild Canovas für die mehr handwerklichen Leistungen der Plastik in Österreich. Ein Gang über die alten Friedhöfe Wiens zeigt in ewiger Wiederholung Nachahmungen der schmerzerfüllten Steinbilder, mit denen der fremde Meister seine Grabmäler schmückte, während man nur ganz vereinzelt eine Ruhestätte sieht, auf der von ungeschickter Hand jene Gestalten nachgebildet sind, die Zauner als Bildnis der Trauer an den Grabmälern Laudons und Leopolds geschaffen[1] (Fig. 64).

Ein langes und tiefes Schweigen hielt den Künstler umfangen. Die Sprache seiner Werke zurückhaltend, oftmals kühl und sogar streng, so wie er uns als Lehrer geschildert, doch der vollkommenste Ausdruck seiner Zeit, die gemessenen Ernst und ruhige Größe suchte, verscholl in dem Brausen einer Farben und Bewegung sprühenden Kunst. Erst jetzt vernehmen wir wieder voll Verlangen nach Rhythmus und Harmonie, nach gesetzmäßiger Klarheit und edlem Linienzug den reinen Klang, der herauftönt aus einer versunkenen Welt, wo ein Geschlecht, darin dem unseren gleich, in der Kunst der Antike die Erfüllung seines Sehnens suchte und fand.

[1] Ein Grabdenkmal mit der Nachbildung der trauernden Germania auf dem Währinger Ortsfriedhof. Der trauernde Ritter vom Laudon-Grabmal auf dem allgemeinen Währinger Friedhof (Abb. bei Gerlach. Alte Grabmalkunst, Tafel 22 und 42) sowie auf dem Hernalser Friedhof (Grabmal Clerfayt, † 1798).



ANHANG I.



Verzeichnis der Werke Zauners.

1766. Zwei große Engel, im Steinbruch gemeißelt.

Annalen 1810. Verschollen.

1772. Relief in karrarischem Marmor, den jugendlichen Kaiser Josef II. darstellend. Im Hofmuseum, Wien. 29·7 cm hoch, 24 cm breit.

Auf der Rückseite folgende alte Inschrift: «Erzherzog Leopold von Oesterreich von Professor Zauner in carrar. Marmor 1772 war Eigentum des Prälaten Kiritrin Prämonstratenserkloster» (nach den Akten 1860 für 25 fl. gekauft).

Das kleine Porträt trägt augenscheinlich nicht die Züge Leopolds (des späteren Kaiser Leopold II.), sondern des jungen Kaiser Josef. Wie Leopold im Jahre 1772 ausgesehen, verrät ein Stich von Carlo Faucci nach einer Zeichnung von Macpherson (Florenz 1772). Besonders die knollige Stumpfnase Leopolds ist ganz verschieden von der charakteristischen spitzen, leicht gebogenen Nase Kaiser Josefs.

Vgl. S. 76.

Vor 1778. Das Porträt des kaiserlichen Leibarztes Brambilla in Erz, 2 Schuh [1] hoch.

Schon erwähnt in de Luca, «Das gelehrte Oesterreich», 1778 erschienen.

Dip. 1104, S. 228. Nach Bodenstein, im Josefinum. Wurzbach.

Brambilla wurde Ehrenmitglied der Akademie 1785. Akad.-Archiv. Verschollen.

1776. Brunnen in Schönbrunn. Sandstein.

Widemann, Mahlerische Streifzüge etc., Bd. III, S. 73. Annalen 1810.

Vgl. S. 25 f.

[1] Ein Wiener Schuh = 31·6 cm.

1777. Kopie des Apollo vom Belvedere. Gips.

Freddy, Descrizione della città di Vienna, S. 379. Annalen 1810.

Vgl. S. 36. Verschollen.

1778. Hercules Farnese. Kopie nach der Antike. Gips.

Freddy, a. a. O., S. 379.

Vgl. S. 47. Verschollen.

1778. Flora Farnese. Kopie nach der Antike. Gips.

Freddy, a. a. O., S. 379.

Vgl. S. 47. Verschollen.

1779. Klio. Marmor. Höhe 87 cm.

Zwei Finger der rechten Hand abgebrochen, die Finger der linken geflickt. An der Basis die Signatur: Fr. Zauner fecit Roma Anno 1779.

Gemäldegalerie des Fürsten Liechtenstein, Wien.

Vgl. S. 48.

1780. Der die Andromeda befreiende Perseus. Gips.

Nach Frimmel (Allgem. deutsche Biogr.) 1885 noch im Besitz des Hofbildhauers A. de la Vigne.

Annalen 1810.

Vgl. S. 50. Verschollen.

1783. Giebelfiguren des Handels und der Freiheit auf dem Palais Fries. Sandstein, 14 Schuh hoch.

Die kleinen Tonmodelle, 53 cm hoch (linker Unterarm der Freiheit, Finger und Zehen des Handels abgebrochen), im Depot des österreichischen Museums.

Eitelberger, Die Plastik Wiens in diesem Jahrhundert, S. 106. Annalen 1810.
Vgl. S. 58.

1783. Wappen auf dem Giebel des Palais Fries. Sandstein. Jetzt verändert.

Annalen 1810.
Vgl. S. 58.

1783/84. Vier Vasen mit Reliefs. Sandstein.

Im Schloßpark zu Vöslau.
Eggers, Bd. II, S. 205.
Vgl. S. 60 f.

1784. Zwei anbetende Engel. Überlebensgroß. Grau-weißer Tiroler Marmor.

Der rechte Flügel des Engels zur Rechten des Altars ist gebrochen, jedoch das Stück wieder angesetzt.
Am Hochaltar der Pfarrkirche in Sarasdorf.
Tschischka, S. 14.

Zwei das Madonnenbild haltende Putti. Holz (?).

Vgl. S. 71 f. Verschollen.

1785. Genius Bornii. Gips. 69 cm hoch (ohne Sockel).

Österr. Museum, Wien.
Am Sockel die Inschrift: «Genio Bornii». Auffallenderweise signiert B. (!) Zauner. Trotz dieser — wahrscheinlich vom Gipsgießer herrührenden — Signatur ein Werk Zauners.
Der Kopf, die Haarbehandlung und das Gefieder der Flügel sehr ähnlich bei den Engeln in Sarasdorf.
Im Katalog der Ausstellung der Akademie von 1786 «von Zauner: Ein Genius, Gyps, 2 Schuh, 5 Zoll hoch», wahrscheinlich identisch mit dem Genius Bornii. Da Zauner 1785 in die Loge eintrat und Born, der Meister seiner Loge, gerade in dieser Zeit in der Freimaurerei eine große Rolle spielte (L. Abafi, Gesch. der Freimaurerei IV, S. 281), wird das Stück um diese Zeit entstanden sein. Ob es für die Loge ausgeführt ist, ist unbekannt. Eine Marmorbüste Borns von Ceracchi befand sich im Logensaal.
Nach Eitelberger, Kunst und Künstler etc., S. 107, einst im Besitz Zauners.
Die Bemerkung bei Martin Paul, Technischer Führer durch Wien 1910, daß im Münzamt das Original sei, beruht auf einem Irrtum.

Neue Freie Presse, 21. Nov. 1874. Allgem. österr. Freimaurerztg. 1874, S. 80.
Vgl. S. 74 f.

1786. Zwei Karyatiden am Portale des Palais Fries. Sandstein. Aus drei Stücken zusammengesetzt, 4.70 m hoch.

Annalen 1810. «In weniger als 2 Monaten gemacht.»
Vgl. S. 62 f.

1787. Büste von Josef v. Sonnenfels. Karrarischer Marmor, 60 cm hoch.

Museum der Akademie, Wien.
Signiert: «F. Zauner fecit 1787.»
Eine moderne Wiederholung unter den Arkaden des Universitätshofes zu Wien.
Vgl. S. 78 f.

1788—1790. Grabdenkmal der Grafen Johann und Josef von Fries.

In einem Gartenhause im Schloßpark von Vöslau.
2·2 m hoch. Karrarischer Marmor. Das Piedestal aus steirischem Marmor. Das Feigenblatt eine spätere Zutat.
Zwischen 1788 und 1790 entstanden, da Graf Josef 1788 gestorben und nach dem Ausstellungskatalog 1790 schon das Modell ausgestellt war (Wiener Ztg. 1790, S. 2973). Im Katalog: «Zauner. Modell zu dem Monument Fries: Es stellet vor, wie der Vater seinen Sohn im Elesium empfängt, und ihn hinweist auf das Buch der ewigen Vorsicht.» Das Denkmal befand sich früher außerhalb des Parks auf einem Hügel in einem Mausoleum in Gestalt eines antiken Tempels. «Man erhebt sich zwischen zwey Grabesurnen auf 6 Stufen zu demselben hinan ... Die Anlage ist überhaupt so glücklich gefasst, im Ganzen so geschmackvoll angelegt und ausgeführt und selbst in der gegenwärtigen Verfassung so wirksam, dass man sich des mächtigen Eindrucks nicht erwehren kann.»
Gaheis, Bd. V, S. 105; Widemann, Mahlerische Streifzüge, Bd. I, S. 147; Tschischka, S. 76; Küttner III, S. 469; Rosenbaums Tagebuch (Handschr. der Hofbibliothek), Juli 1797; Meusels Archiv 1805, 4. St., S. 195; Eggers Reise etc., Bd. II, S. 205; Bertuch, Bd. I, S. 83; Annalen 1810.
Stich auf dem Titelblatt in Widemanns Mahlerische Streifzüge, Bd. I. Titelvignette des Taschenbuches für Freunde schöner

vaterl. Gegenden, I. Jahrg. Wien 1805 bei Doll.
Vgl. S. 75 f.

1789. Büste des Ferdinand von Hohenberg, erster Hofarchitekt und Direktor der Architekturschule. Genueser Marmor. 2 Schuh, 3 Zoll.

Katalog der Ausstellung 1790. Nach Weinkopf 1789 als Aufnahmestück eingereicht.

Nach Freddy, S. 379, früher im Ratssaal der Akademie, darauf die Inschrift:

Ferdinandus Hetzendorf
De Hohenberg
Architectus Primus
Ac Architecturae Director
Ad Academiam
Artium Unitarum.

Verschollen.

1782—1789. Büste des sel. Grafen Joh. Baptist von Fries. Gips. 2 Schuh, 3 Zoll.

Katalog 1790. Annalen 1810. Verschollen.

1782—1789. Brustbild des sel. Grafen Franz Josef von Fries. Gips. 2 Schuh, 3 Zoll.

Katalog 1790. Annalen 1810. Verschollen.

1782—1789. Brustbild der Madame de Wit (der späteren berühmten Gräfin Potocka). Gips. 2 Schuh hoch.

Katalog 1790 (1789 auch von Oelenhainz und Füger gemalt). Verschollen.

1782—1789. Büste des Grafen Kaunitz-Rietberg. Gips. 2 Schuh, 3 Zoll.

Katalog von 1790. Verschollen.

1782—1789. Brustbild des Grafen Kaunitz. Karrarischer Marmor. Überlebensgroß.

Für die Kaiserin Katharina von Rußland ausgeführt.
Annalen. Verschollen.

1782—1789. Dasselbe in Bronze, ehemals im fürstlich Kaunitzschen Gartengebäude zu Wien.

Annalen. Verschollen.

1782—1789. Amor. Statue in Gips. 4 Schuh, 6 Zoll.

Katalog von 1790. Verschollen.

1782—1789. Psyche. Statue in Gips. 4 Schuh, 6 Zoll.

Katalog von 1790. Verschollen.

1782—1789. Zwei Kandelaber aus Bronze, jeder von einer Nymphe aus karrarischem Marmor gehalten. 2 Schuh, 10 Zoll.

Katalog von 1790.

Freimütige Kritik über die in dem Modellsaale der k. k. Akademie ausgestellten Kunstwerke 1790:

«Die beyden Kerzenhalter Nr. 12 und 13 sind meisterhafte Figuren des Herrn Franz Zauner mit einer Weichheit des Fleisches bis zum Anfühlen täuschend, wenn uns nicht die Farbe des Marmors aus der Täuschung risse. Das Gewand ist mit vieler Leichtigkeit und mit Verstand entworfen, doch finde ich in den Figuren überhaupt nicht so viel antiken Geschmack, sondern mehr moderne Grazie. Verschollen.

1790—1791. Grabmal Laudons im Walde bei Hadersdorf.

Auf drei Stufen erhebt sich ein Sarkophag aus Sandstein von zirka 2 m Höhe, der rechteckige Unterbau mißt zirka 3 m in der Länge, in der Breite zirka $1^{1}/_{2}$ m. Die Form des Sarkophags ist antiken Vorbildern nachgebildet. In dem vorderen Giebel ein ruhender Löwe, in dem rückwärtigen eine stilisierte Wolke, aus der Blitze zucken. In der vorderen und rückwärtigen Längswand des Sarkophags sind Marmorplatten eingelassen, die Inschriften tragen. An den Wänden der Langseiten je zwei Medaillons mit Figuren. An den Wänden der Schmalseiten je ein Medaillon, umrahmt mit Emblemen von Rüstungen und Waffen.

Vor dem Denkmal sitzt auf der zweiten Stufe ein schnurrbärtiger Ritter in mittelalterlicher Rüstung, den rechten Arm auf das rechte Knie gestützt, den sinnenden Kopf auf die Hand gelehnt. Zwischen den Knien hält er das (bleierne) Schwert, neben ihm liegt der (bleierne) Schild, verziert mit einer geflügelten Wolke, aus der Blitze zucken.

Die seltsame, von Birkenstock[1] verfaßte Inschrift lautet:

Tiro Ad Borystenem Dux Ad Moravam
Viadrum Boberim Neiszam Vestritiam

[1] Nach A. Mayer, Das Denis-Denkmal etc., in den Berichten des Altertumsvereins, Bd. 22, von Denis verfaßt.

Veteranus Ad Unnam Istrum Savum Clarus
Triumphis Simplex Verecundus Carus
Caesari Militi Civi.

Auf der Rückseite:
Gideono Ern. Laudono Coniunx Contra
Votum Superstes Ac Heredes Pos.
MDCCXC.

Tschischka, S. 61; Gaheis, S. 126.

Auf dem Titelblatt von Joh. Pezzl, Laudons Lebensgeschichte, Wien 1791, schon ein Stich nach dem Denkmal von Adam. Ein Stich bei A. Delaborde, B. II, S. 72. Holzschnitt zu einem Artikel in den «Feierstunden» (Wiener Unterhaltungsbl., Jahrg. 1856, S. 88 und 89).

Im Katalog der Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Heinrich Füger (Auktion Wawra, 3. März 1879), Nr. 206: Entwurf zu Loudons Monument im Hadersdorfer Park. Kreidezeichnung (60 fl. an Artaria).

Vgl. S. 84.

1792. Grabmal des Grafen Philipp Loiysy von Loysymthal in der Gnadenkirche zu Mariazell.[1]

Zwei Pilaster fassen ein Feld ein, darin Reihen von Wappenschildern, welche eine Tafel mit einer in Flachrelief ausgeführten Darstellung einer auf stürmisch erregtem Meere segelnden Fregatte umrahmen. Darüber ein Gebälk von antiker Form, das eine Gruppierung von Schriftrollen und eine Lyra trägt, aus denen das Medaillonporträt der Gräfin Ernestine Fuchs herauswächst. Auf einem Vorsprung der Basis zwei heraldische, wappentragende Löwen. Der ganze Aufbau flach an die Wand gelegt. Die Architektur in rotem, die figürlichen Teile in weißem (karrarischem) Marmor.

Laut der lateinischen Inschrift an der Basis ließ das Grabmal die Gemahlin des Grafen Ernestine Reichsgräfin von Fuchs 1792 errichten.

P. Gerhart Rodler, Geschichte und Beschreibung der Gnadenkirche Mariazell, S. 44. Nach der Chronik der Kirche kostete es 5000 fl.

Vgl. S. 85.

1793—1795. Grabmal des Kaisers Leopold II. in der Augustinerkirche. Die Architektur in rotem und grau-grünem Marmor, das Figürliche in weißem Marmor.

Tschischka, S. 14; Johann Pezzl, Beschreibung und Grundriß der Haupt- und Residenzstadt Wien, III. Aufl. Annalen.

Ein Ölbild nach dem Denkmal, wahrscheinlich von der Hand Fügers (im Besitz der Staatsgalerie, Wien) diente als Vorlage zu dem Schabblatt von Joh. Pichler 1795.

Vgl. S. 85 f.

1795—1806. Das Denkmal Josefs II.

1. Das Wachsmodell des kleinen Standbildes im österreichischen Museum. 26 cm hoch, rötlichbraunes Wachs.

Im Inventar: Erster Entwurf des Josefs-Denkmals von Zauner. Originalmodellierung, 1883 von Rechnungsrat Engelhardt für 50 fl. gekauft.

Vgl. S. 98.

2. Nachbildung des Denkmals in Bleiguß. 49 cm hoch.

Im Besitz von Frau Dr. Gotthelf Meyer, Wien. Von Dr. Meyer 1867 auf der Versteigerung des Nachlasses des Bildhauers Hans Gasser erworben. Die Reliefs, ehemals in dem hölzernen Sockel eingelassen, sind verschwunden. Die nach dem Versteigerungskataloge zugleich verkauften Dokumente, die das Stück als Originalmodell beglaubigen sollen, sind nicht mehr vorhanden.

Es erscheint zweifelhaft, ob das kleine Werk als Originalmodell zum Josefs-Denkmal gegossen ist, es kann vielmehr eine der zahlreichen Nachbildungen sein, die, nach der Enthüllung des Denkmals hergestellt, von den Bürgern viel gekauft wurden. Nicht unmöglich ist es, daß es auf einer flüchtigen Skizze Zauners beruht.

3. Der verkleinerte Probeguß des Denkmals im Parke von Schönbrunn.

Vgl. S. 111.

4. Das Denkmal Josefs II. auf dem Josefsplatz.

Ergänzung der Beschreibung (nach Ellmaurer):

Die Gesimse des Piedestals sind mit einem einfachen leichten Laubwerke aus Bronze geziert. Es wird von 18 durch Ketten aus Bronze miteinander verbundenen Barrieresteinen aus Granit umgeben, die auf ihren

[1] Die Kenntnis dieses Grabmals verdanke ich einem Hinweis des Herrn Dr. O. v. Kutschera, Wien.

oberen Wölbungen Kugeln aus Bronze tragen. An jeder der vier Ecken steht eine runde abgestutzte Säule aus poliertem Granit, deren oberer Teil in einer Kuppel aus Bronze endigt, die mit einer schönen Artischocke geziert ist. Die Säulen sind mit je vier Medaillen geschmückt:

1. Herkules in der Wiege, Medaille auf die Geburt Josefs von Ph. C. v. Becker.
2. Hymen entzündet die Fackel. Auf Josefs Vermählung, von Anton Widemann.
3. Allegorie auf die Krönung Josefs zum römischen König, von Martin Kraft.
4. Desgleichen. Nach der Medaille, welche dem Volke zugeworfen wurde, von J. N. Wirt (Würth).
5. Die Tapferkeit, von J. N. Wirt.
6. Allegorie auf die Anwesenheit Josefs in Rom, von Widemann. Fig. 65.
7. Allegorie auf die Reise Josefs nach Italien, von Martin Kraft. Fig. 66.
8. Allegorie auf die Reise Josefs nach Siebenbürgen, von Kraft.
9. Desgleichen, von Kraft.
10. Allegorie auf die Organisation Galiziens und Lodomeriens, von J. N. Wirt.
11. Allegorie auf die Errichtung der Lemberger Hochschule, von J. N. Wirt.
12. Allegorie auf die Errichtung des Armeninstitutes, von J. N. Wirt.
13. Allegorie auf die Religionstoleranz.
14. Allegorie auf die Errichtung der Josefinisch-chirurgischen Akademie, von J. N. Wirt.
15. Allegorie auf die Vereinigung der Akademien der bildenden Künste, von Ignaz Donner. Fig. 67.
16. Allegorie auf die Gründung des Taubstummeninstitutes in Wien. Von Zauner? Fig. 68.

Auf die Errichtung des Monumentes wurde 1806 eine Medaille geprägt von J. N. Wirt.

Dokumente.

Staatsarchiv. Akten des Obersthofmeisteramts. Eingabe Zauners vom 21. Juli 1795.

Zur Verfertigung der Statue sei das Bildhauerstudium oder Laboratorium im St. Anna-Gebäude bei weitem zu klein. Eine eigene Holzhütte zu dem Zwecke zu erbauen, würde mehr wie 2000 fl. kosten und nach Gebrauch als unnütz abgebrochen werden müssen. Zauner beantragt, sein gegenwärtiges Studium zu diesem Zwecke zu vergrößern, das dann auch für künftige Fälle dienlich sein könne und viel weniger koste.

Akad.-Archiv. 24. Juli 1795.

Vortrag des Grafen Cobenzl vor Kaiser Franz I.

«Der Lehrer der Bildhauerkunst Zauner braucht einige Gehilfen zur Ausführung des von Eurer Majestät ihm aufgetragenen Monumentes des Kaiser Josefs glorreichen Andenken und hat sich dazu vorzüglich die 2 Schüler Geibler (Griebler) und Robatz auserkiesen, damit nun diese allen anderen Gewinnst von nun an beseitigen, und dem Zauner zur Hand arbeiten mögen, dürfte Eure Majestät allergnädigst begnehmigen dass dem ersten 200 und dem zweyten 100 Fl. auf zwey Jahre angewiesen werden . . .» Die beiden Schüler werden Zauner auf zwei Jahre beigegeben unter der Bedingung, daß sie während dieser Zeit allem Verdienst entsagen, der mit der Beschäftigung, die ihnen Herr Zauner auftragen wird, nicht vereinbarlich wäre.

Hofkammerarchiv. Caale Fasz. 24. 24. Juli 1795.

Vortrag Cobenzls vor dem Kaiser.

Befürwortung der Bitte Zauners um Zuerteilung von Gehilfen. Robatz und Griebler sollen ihre neue Beschäftigung am 1. November 1795 antreten.

Staatsarchiv Nr. 334. Akten des Obersthofmeisteramts. 30. Oktober 1795.

Bericht, daß die Vergrößerung des Laboratoriums in Angriff genommen und durchgeführt worden mit einem Kostenaufwand von 2127 fl. 53 kr.

Staatsarchiv Nr. 110. Akten des Obersthofmeisteramts. 16. März 1796.

Hofrat Mayer an den Obersthofmeister. In Schönbrunn seien zwei Tiroler Marmorsteine, die zu dem in Laxenburg aufzustellenden Monument Josefs II. dienlich seien. Der Kaiser habe Verwendung dafür erlaubt, dieselben sollen Zauner ausgehändigt werden.

Staatsarchiv. Akten der Hofbaudirektion. 18. März 1796, Nr. 269.

Verordnung des Obersthofmeisteramtes, die Steine dem Professor Zauner zu verabfolgen.

Staatsarchiv. Akten der Hofbaudirektion. 21. Juli 1796, Nr. 622.

Verordnung des Obersthofmeisteramtes.

Zum Piedestal für die Statue Josefs II. auf dem Josefsplatz werden große Steine von Enns auf der Donau hergebracht werden. Zu deren Unterbringung und Ausarbeitung wird das Hofbaustadel in Rossau dem Hofstatuarius Zauner eingeräumt.

Staatsarchiv. Akten der Hofbaudirektion. 26. Juli 1796, Nr. 628.

Bericht an die Hofbaudirektion, daß Zauner die Hälfte des im Hofbauholzstadel befindlichen Salzstadels für seine Arbeiten angewiesen bekomme.

Staatsarchiv. Akten der Hofbaudirektion. 8. Oktober 1796. Archiv des Obersthofmeisteramtes.

Zauner bittet um Durchbruch zweier Fenster im Hofbaustadl sowie um Herrichtung einer kleinen Schmiede für Werkzeugreparaturen.

Staatsarchiv. Akten der Hofbaudirektion. 14. Oktober 1796. Verordnung des Obersthofmeisteramtes.

In dem Hofbaustadel im Arbeitsraum Zauners sind die zwei Fenster zu vergrößern.

Akad.-Archiv. 30. Oktober 1797.

Die Bildhauer Robatz und Florian Griebler bekommen ihre Pension von 200 fl. auf zwei weitere Jahre angewiesen.

Hofkammerarchiv. 1. Dezember 1800. Caale. Fasz. 8795.

Kaiserliches Handschreiben an den Grafen Saurau. «Dem Professor und Hofbildhauer Zauner, welcher seit 5 Jahren mit der Verfertigung des grossen Monuments für Se. Höchstsel. Majestät den Kaiser Josef II. beschäftigt ist, habe Ich als eine dieszfällige Entschädigung sowohl für die verflossenen 5 Jahre als auch für die folgenden, die er bis zur Vollendung dieses Werkes bedarf, alljährlich 3000 fl. bewilligt, und bei Meiner geheimen Kammerzahlamtskasse angewiesen, von welcher Kasse auch von nun an alle Auslagen, welche für dieses Monument erwachsen können, zu bestreiten seyn werden.»

Staatsarchiv. Akten des Obersthofmeisteramtes. 15. Juli 1801.

Zauner habe gemeldet, daß er noch in diesem Jahre Steine zum Bau des Fundamentes auf den Platz führen lassen müsse, und bittet um Überlassung eines Winkels (auf dem Platze) zur Lagerung der Steine.



Fig. 65. Medaille auf die Anwesenheit Josefs in Rom von Widemann.



Fig. 66. Medaille auf die Reise Josefs nach Italien von Kraft.

Akad.-Archiv. 23. Dezember 1801.

Nach dem Wunsche Zauners sind dem Bildhauer Florian Griebler 200 fl. auf zwei weitere Jahre anzuweisen.

Aus dem Gesuche geht hervor, daß auch Robatz noch Gehilfe ist.

Staatsarchiv. Akten des Obersthofmeisteramtes. 6. April 1802, Nr. 119.

Geheimer Kammerzahlmeister Hofrat Mayer berichtet, daß Zauner die Ausgrabung und Ausmauerung des Fundamentes ganz allein vom Kaiser übertragen erhalten und daß derselbe den hiesigen Baumeister Wipplinger dazu gewählt habe, der nunmehr die Ausgrabung vornehme. Mayer beantragt, daß nach Fertigstellung einige sachverständige hofbauamtliche Beamte den Grund und das Mauerwerk auf ihre Tragfähigkeit untersuchen sollen.

Hofkammerarchiv. Fasz. 8796.

Preßburg, 22. Mai 1802. Kaiserliches Handbillet an den Grafen Lazansky.

Dem Kammerzahlmeister sind 50.000 fl. zur Bestreitung der Kosten wegen Errichtung der Statue Josefs II., dann zur Anschaffung der Ehrenmedaillen und Regalen zu verabfolgen.

Staatsarchiv. Akten des Obersthofmeisteramtes. 17. Mai 1803.

Zauner an den Obersthofmeister.

«Da mit der Aufstellung des Monumentes begonnen werden wird, und der Grund des Platzes an den drei Hauptgebäuden horizontal reguliert



Fig. 67. Medaille auf die Vereinigung der Akademien der bildenden Künste von Ignaz Donner.

und nivelliert werden muss, das Thor an der Hauptfaszade aber niedriger liegt, als die Wagenremisen, so wird beantragt, dass der Grund des Thores ein Schuh erhöht werde, damit der Platz die gleiche Grundhöhe bekomme.»

Akad.-Archiv. 18. Juli 1804. Cobenzl an Doblhoff.

Robatz hat die Pension aufgegeben. Dieselbe wird auf Empfehlung Zauners dem Bildhauer Riedlinger übertragen auf zwei Jahre, da dann das Monument fertig sein würde und Zauner selbst die Korrektur der Schüler wieder übernehmen könne.

Griebler wird die Pension jetzt genommen, da er sie lang genug gehabt habe.

Staatsarchiv. Akten des Obersthofmeisteramtes. 24. April 1806.

Freiherr v. Struppi an den Obersthofmeister·

Oberhofarchitekt Aman und Unterhofarchitekt Montoyer hätten 1803 die Applanierung des Platzes vorgenommen. Es seien nun noch einige Arbeiten notwendig, Anlage von Kanälen auf dem Platze, Zurichtung von Wagenschuppentoren und Pfostenbrücken der Einfahrten, zusammen eine Ausgabe von 1388 fl.

Staatsarchiv. Akten der Hofbaudirektion. 27. Juni 1806.

Die Errichtung der zwei Gerüste wegen des aufzustellenden Josefs-Monumentes wird dem Hofarchitekten Aman aufgetragen.

Akad.-Archiv. 12. Juli 1806. Doblhoff an Cobenzl.

Zauner hat ihm gemeldet, daß der Kaiser ihn beauftragt, die gegossene Statue Montag den 14. Juli 1806 in die Stadt zu führen und sie am 15. Juli aufzustellen.

Reichsfinanzarchiv. Aus Akten der Hofkammer im Münz- und Bergwesen vom 19. September 1799, Z. 4859, und vom 22. Jänner, 28. Februar, 7. Mai, 1808, Z. 2064, Kredit 14, B. 2 geht hervor, daß im Jahre 1799 von dem Universal-Kammerzahlamte dem Bildhauer Zauner Metall zum Gusse der Statue überwiesen worden, daß dafür 18.071 fl. 20 kr. die k. k. Bergwerksproduktenverschleiß-Direktion vorschußweise entrichtet habe und noch 16.015 fl. 51 kr. schuldig sei. Die Quantitäten Metall sind nach und nach abgegeben, in Summa für 35.988 fl. 28 kr. Zauner hat an Plattenmetall in natura 39 Zentner 61 Pfund im Werte von 1901 fl. 17 kr. zurückgegeben, so daß der Wert des wirklich abgenommenen Metalls 34.087 fl. 11 kr. ist.

Archiv der Stadt Wien. 10. November 1807.

Dekret der Regierung an den Magistrat, die Anordnungen bei der Enthüllungsfeier betreffend.

Zeitgenössische Nachrichten zur Entstehung des Denkmals.

Wiener Zeitung vom 27. Februar 1796.

Notiz, daß Zauner der Auftrag nach seinem Modell erteilt, und daß der Kaiser am 23. Februar den Anfang der Arbeit besichtigt habe.

Innsbrucker wöchentliche Anzeigen 3. November 1800, Nr. 44:

«Die jüngste Wiener-Zeitung meldet: Der Guss der Statue des Kaisers fiel am 15. September so rein, so mackellos, so vollendet aus . . .



Fig. 68. Medaille auf die Gründung des Taubstummeninstitutes von Zauner?

Das Metall, dessen Schmelzung und Ausfluss in die Form von dem k. k. Artilleriegussdirektor Major von Weigel und seinen untergeordneten Officieren besorgt wurde, drückte sich in den Formen, an denen der genannte Künstler samt seynen Schülern und Gehilfen zwey volle Jahre mit rastloser Anstrengung arbeitete, mit so beyspielloser Vollkommenheit aus, dass auch die schärfsten Konturen nicht der mindesten Nachbesserung bedürfen . . .

Sobald die Statue des Kaisers aus der Dammgrube ausgehoben, wird der Guss des Pferdes anfangen, da der Künstler durch die unausgesetzten Anstrengungen seine Gesundtheit sehr geschwächt und sich daher bewogen fühlte, von dem gefassten Vorsatze . . . die bas Reliefs zuerst zu verfertigen, abzugehen, um die allgemein gewünschte Vollendung dieses Denkmahls nicht etwa einer Ungewissheit preiszugeben.»

Meusels Archiv I, 4, S. 195, II, 4, S. 79, und die Augsburgische Ordinari Postzeitung 1806, Nr. 242, enthalten noch einige Notizen über den Guß:

Die Masse der Bronze besteht aus zwei Teilen Kupfer, einem Teil Messing und einem kleinen Teil Zink. Zum Pferde gebrauchte man 374 Zentner, zur Statue 256 Zentner (nach Meusel 354 Zentner). Zu den Basreliefs 120 Zentner. Für den Bau des Ofens und der Gewölbe wurden 15.000 Ziegel verwandt. Das Metall erforderte 42 Stunden Glühhitze, um ganz in Fluß zu kommen. Das Fundament geht 21 Schuh tief in die Erde.

Rosenbaum, Tagebuch, 15. September 1800.

Küttner, Bd. III, S. 221.

Eipeldauer, 1800, 21. Mai; 1802, 6. März; 1803, 20. April; 1806, 6. Mai.

Gräffer, Zur Stadt Wien, S. 197.

Franz Heinr. Bökh, Wiens lebende Schriftsteller und Künstler, 1821.

Ebersberg, Österreichischer Zuschauer 1839, Bd. IV, S. 1440.

Jul. Wilh. Fischer, Reisen durch Österreich-Ungarn. Wien 1803, Bd. I, S. 159.

Abbildungen des Denkmals.

Unter den weniger bekannten Abbildungen des Denkmals seien genannt:

1. Ein Stich von März, 24 Zoll hoch, 28 Zoll breit (Wiener Zeitung vom 21. November 1807).
2. A. Delaborde, Bd. III, Kopfleiste. Zeichnung von Stix, Stich von Normand.
3. In Joh. Pezzls neuester Beschreibung von Wien. Stich altkoloriert.
4. In Karl Aug. Schimmer, Kaiser Josef II. Wien 1850: Denkmal Josefs II. am Josefsplatze zu Wien, von der Augustinerseite anzusehen, Lithographie Zauner del. et fec., Artaria.
5. C. Schütz bei Artaria.
6. Bei Tranquillo Mollo, Leitner sc. Wett del.
7. Viennae Austriae I. G. Binz mit der Inschrift: In statuam Equestrem Josephi II.: Aeneus en inopi fuerat qui cereus aegros aureus in populos ferreus ipse sibi 24. Nov. 1807.
8. Lithographie von I. Alt, gezeichnet von Rud. Alt.
9. Aquarell des Josefsplatzes von Rud. Alt in der Albertina.

Von den zeitgenössischen Gedichten und Schriften auf das Denkmal seien genannt:

Joachim Perinet, Das Josephsfest. Ein Völkerlied bey Aufstellung des Monumentes etc. Wien 1806 auf Kosten u. im Verl. bey Joh. Bapt. Wallishauser.

Ulrich Petrak An Wien als Franz II. seinem Oheim ein Denkmal setzen liess. Wien 1806.

F. v. P. Gaheis. Am Denkmahle Kaiser Josef II. Bey Errichtung desselben am Josephsplatze Wien 1806.

Andreas Posch. Die Prophezeyende Statue oder das durch seine sinnreiche Darstellung nachstehender Worte zu uns redende Monument: Sey ruhig mein Volk es wird sich geben.

Von dem aus einem bey Errichtung dieser Statue darüber verfassten hier im Drucke erschienenen Gespräche bekannten Landsmann Andreas Posch zu Schönbuckel nächst Mölk an d. Donau. 1814.

Volkslied auf die Statue Josephs II. gesungen von dem Wiener Naturdichter Wien 1807.

B . . . r. An das Bildnis Josephs II. aufgestellt zu Wien auf dem Josephsplatze.

Vincenz Graf Batthyani, Rede bey Aufstellung des von Franz I. dem Andenken Josephs II. gewidmeten Monuments. Pest 1807.

Brandler An das Bildnis Kaiser Josephs II. aufgestellt zu Wien auf dem Josephsplatz 1807.

Ant. Ferd. Drexler. Ode gesungen bey der Feyerlichen Darstellung des Denkmahls Josephs II. etc. d. 23. Nov. 1807 Wien bey Ant. Pichler.

Empfindungen eines Protestanten bey der Aufstellung der Statue Kaiser Josephs II. Wien bey Degen 1807.

Empfindungen der Zöglinge des Taubstummeninstitutes vor der Bildsäule Kaiser Josephs II.

Gedanken bey Errichtung des Denkmahls von St . . . Wien 1807 bey Joseph Tendler.

Mich. Max Hainzmann. Patriotische Gedanken bey der feyerlichen Eröffnung des Ehrendenkmahls Josephs II. Wien 1807.

Dem Geiste Josephs II., Römischen Kaisers geweiht Wien 1807, gedr. mit Schönfeldschen Schriften.

Werner von Gruber Auf das Denkmahl Josephs II. am 24. Nov. 1807.

Lorenz Leopold Haschka. Josephs II. eherne Statue zu Pferde Auf Befehl Sr. Maj. Franz I. gemacht von Franz Zauner. Wien 1807 in der Camesina'schen Buchhandlung.
Leopold Bleibtreu. Josephs Monument Wien 1807.
Lebensbeschreibung des Kaiser Joseph II. nebst einigen Nachrichten von der Errichtung der Bildsäule auf dem Josephsplatze Wien 1807.
Ein Gedicht an das Bildniß Kaiser Joseph II. in gereimten Penta- und Hexametern von B . . . r.

Die Inschriften.

Auf der Vorderseite des kleinen Monuments in Schönbrunn: D. Josepho II. Rom. Imp. Principi In Subditorum Animis Immortali (nach Eggers Reise durch Franken etc., Bd. IV, S. 122, war diese Inschrift ursprünglich für das große Denkmal bestimmt).
Birkenstock schlug vor: Josepho II Arduis nato Magnis perfuncto Majoribus Precerpto. Ein anderer Vorschlag lautete: Maximo oder «Ihm» (Gräffer, Zur Stadt Wien, S. 197).
Die zur Ausführung gelangten Inschriften lauten:

Auf der Vorderseite:

Josepho II. Aug.
Qui
Saluti Publicae Vixit
Non Diu Sed Totus.

Auf der Rückseite:

Franciscus
Rom. et Aust. Imp.
Ex Fratre Nepos
Alteri Parenti
Posuit
M D C C C V I.

1796. Büste des Kaisers Franz II. Karrarischer Marmor. Überlebensgroß.

Im ethnographischen Museum, Wien.
Nach Ilg (Aufsatz in der «Heimat») 1796 entstanden. Früher aufgestellt im physikalisch-mechanischen Kabinett (Hofbibliothek). Nach dem alten Katalog der Sammlungen von Paul Partsch, II. Aufl. 1855, auf einer Säule von nachgeahmtem Verde antico, noch erhalten. Pezzl, S. 227. Annalen von 1810.
Vgl. S. 82.

1798. Dieselbe Büste in Bronze. Überlebensgroß. Im Theresianum zu Wien.

Mit der Inschrift:

Francisco II. Aug.
Academiae Theresianae
Restitutori
M. P.
Comes Franciscus Saurau
Eiusdem Academiae
Olim Alumnus.
Nunc curator.
1798.

Annalen von 1810.

1798. Eine zweite Wiederholung im Hofmuseum Wien. Bronze.

1816 im Ratssaale der Akademie (Invent. im Akad.-Archiv).

1805. Büste des Grafen Wrbna. Bronze. 90 cm hoch. Im Rathaus der Stadt Wien.

Nach einer Angabe in einem Majestätsgesuch des Bildhauers Sautner vom Jahre 1818 (Archiv der Akademie) scheint dieser an der Büste mitgearbeitet zu haben.
Früher im bürgerlichen Zeughaus. Sickingens Darstellung der Residenzstadt Wien 1832, III, S. 83; Fr. Heinr. Boeckh, I, S. 226; Tschischka, S. 40.

1809. Büste des Erzherzogs Karl. Karrarischer Marmor. Überlebensgroß. Walhalla, Regensburg.

Signatur: F. A. von Zauner aus Tirol.
1809 auf Bestellung des Kronprinzen von Bayern angefertigt (Oskar Christe, Erzherzog Karl, Wien 1912, Bd. III, S. 357). Ein Entwurf Zauners für ein Denkmal des Erzherzogs Karl (1801) von Christe (zit. loco Bd. II, S. 271) erwähnt.
Das Modell der Büste noch im Depot der Akademie.

1813. Eine Vase im antiken Stil mit dem Basrelief: Das Opfer des Janus. Gips.

Nach Bodenstein. Verschollen.

Nicht genau datierbare Werke.

1. Büste des Fürsten Galitzin. Karrarischer Marmor. Im Militärerziehungshause in Moskau.

Demetrius Fürst von Galitzin war russischer Botschafter in Wien, wurde 1791 Ehrenmitglied der Akademie (Akad.-Archiv). Wohl um diese Zeit entstanden.
Annalen von 1810.

2. Büste Kaiser Franz' II. Modell im Depot der Akademie.

Der Panzer reich mit Reliefs verziert. Eine etwas veränderte Wiederholung in Gips in der Fideikommißbibliothek. Eine kleine Bronzebüste, Zauner zugeschrieben, im österr. Museum, Wien.

Ein Bronzeguß nach dem Gipsmodell der Akademie seit 1847 auf dem Marktplatz in Hofgastein.

3. Porträt des Malers Johann Georg Grasmayr an seinem Grabmale in der Pfarrkirche zu Wilten bei Innsbruck.

Über einer Tür in einem pyramidenförmigen Aufbau aus grauem Marmor ist das Reliefporträt in Lebensgröße eingelassen. Karrarischer Marmor.

Errichtet von Sperges, der sein Schüler war. Muß vor 1791 entstanden sein, da Sperges in diesem Jahre starb. Wahrscheinlich ein Werk der achtziger Jahre, mit dem Stil der Büste von Sonnenfels verwandt.

Zeitschr. des Ferdinandeums, Innsbruck 1837, S. 6; Tiroler Künstlerlexikon, S. 73.

Vgl. S. 81.

4. Eine überlebensgroße Gruppe einer Nymphe und zweier Kinder im ehemalig gräfl. Friesschen Schlosse (jetzt dem Fürsten Liechtenstein gehörig) in Neulengbach bei Wien. Aus weißem Metall.

Wahrscheinlich erst nach 1797 entstanden, da Neulengbach erst in diesem Jahre von dem Grafen Fries erworben wurde (Aug. Graf Fries, Die Grafen von Fries).

Die Gruppe wurde gegen Ende des 19. Jahrhunderts veräußert. Das Bassin noch im Schloßhof.

Annalen von 1810. Verschollen.

5. Ein Hymen aus karrarischem Marmor, 3 Schuh hoch. Er hält mit der rechten Hand einen Blumenkranz, mit der linken eine brennende Fackel, womit er das Opfer auf dem Altar anzündet.

Ehemals im Besitz des Grafen Fries.

Von Bertuch (1805), S. 144, erwähnt (2 Fuß, 6 Zoll hoch).

Eine Bildnisminiature von Karl Hummel: Gräfin Therese Fries mit zwei Kindern (1803) zeigt im Hintergrunde einen Hymen, welcher dem beschriebenen gleicht (Reproduktion bei Leisching, S. 131).

Annalen von 1810. Verschollen.

Zweifelhafte Werke.

1. Relief aus karrarischem Marmor. 50 cm lang, 25 cm breit.

Besitzer Dr. Ludwig Deutsch, Wien.[1]

Die drei Grazien ziehen einen Wagen, in welchem ein Putto mit einer Fackel sitzt, ein anderer schiebt diesen vorwärts, ein dritter fliegt mit Rosenkränzen voraus.

Das kleine Werk stammt, wie eine Inschrift auf dem Rahmen mit dem Namen Zauners besagt, aus der Sammlung Rosumofsky, der in den neunziger Jahren russischer Botschafter in Wien war und 1793 Ehrenmitglied der Akademie wurde. Er war ein Freund Fügers.

Der hinter dem Wagen laufende Putto kommt ähnlich auf dem vorderen Relief am Sarge Leopolds vor. Die Durchbildung der Figuren ist etwas oberflächlich, die Komposition steif in der Anordnung. Die Urheberschaft Zauners ist nicht zweifellos, vielleicht ein flüchtiges Werk seiner Hand.

2. Demosthenes. Büste. Höhe 65 cm.

Auf der Ausstellung der Akademie von 1877 als Werk Zauners. Bestimmung von Ilg nach einer Tradition.

Sorgfältig gearbeitete Kopie nach dem Kopfe der Statue im Vatikan. Besitzer Dr. Emil Lemberger, Wien.

Ilg, «Die Plastik» in den ges. Aufsätzen über die historische Ausstellung in der Akademie 1877.

3. Homer.

Kopie nach der bekannten antiken Büste. Mit dem Demosthenes ausgestellt. Bestimmung von Ilg.

Besitzer Nik. Theod. Dumba, Wien.

4. und 5. Zwei Bleireliefköpfe.

Besitzer Graf Zichy, Budapest. Von Ilg als Zauner bestimmt («Heimat» a. a. O.).

6. Das angebliche Modell zum Denkmal Josefs II. Bronzierter Ton, 50 cm hoch (ohne Sockel).

Besitzerin Frau Dr. Laura Frankl, Wien.

Von Frau Mayer, nachher Ries, zirka 1865 Herrn Dr. Rudolf Frankl überwiesen. Nach mündlicher Tradition aus dem Besitz Zauners.

Nicht signiert. Von Ilg als Werk Zauners bestimmt. Auf der Ausstellung 1877. Seitdem als

[1] Die Kenntnis dieses Werkes verdanke ich einem Hinweis Herrn Dr. Otto Fröhlichs, Wien.

Zauner in der Literatur. Ilg, Aufsätze in der «Heimat» und in dem Werke «Die historische Ausstellung der Akademie 1877».

Vgl. S. 98.

7. und 8. Zwei Bleireliefs, Szenen aus dem Leben des Orestes. 45 cm hoch, 85 cm breit.

Österreichisches Museum, Wien.

Die beiden vortrefflichen Reliefs, in der Komposition und Typenbildung den Reliefs am Josefs-Denkmal recht nahe stehend, unterscheiden sich von Arbeiten Zauners durch die scharfe Akzentuierung der Struktur des nackten Körpers und die harte Art der Faltendarstellung an den Gewändern, deren scharfkantige gerade Linienführung von der sanften, geschwungenen Fältelung an den Zaunerschen Werken erheblich abweicht.

Fälschlich zugeschriebene Werke.

1. Josef II. auf sprengendem Pferd. Vergoldetes Blei. Überlebensgroß.

In der Franzensburg zu Laxenburg.

Ilg schreibt in seinem Aufsatze in der «Heimat»: «... ich fand in einem Magazin (in der Franzensburg) eine lebensgroße Reiterstatue des Kaisers, das Roß sprengend, der Reiter in Uniform mit dem Generalshute. Die vorhandenen Akten bezeichnen dieselbe auch zutreffend als ein Werk Zauners und fügen hinzu, daß es im Jahre 1798, also etwa drei Jahre nach Erteilung des Auftrages, vollendet worden sei.»

Pferd und Reiter getrennt noch im Magazin. Ein sicheres Werk B. Molls aus dem Anfang der sechziger Jahre. Am Rocksaume signiert: B. F. Moll fec. Akten darüber waren nicht aufzufinden.

2. Bleibüste des Kaisers Franz II. im Hofmuseum, Wien.

Der Kaiser ist im jugendlichen Alter dargestellt. Die Büste wird bald nach seinem Regierungsantritt entstanden sein. Die Büsten Zauners, die ihn, allerdings etwas älter, darstellen, betonen das Charakteristische der Gesichtszüge weit mehr, so die Faltenpartien am Munde, den leichten Höcker und die Verdickung der Nase, besonders aber das breite Oval des Kopfes. Die Bleibüste zeigt einen am Kinn spitz zulaufenden Schädel, eine allzu längliche, recht uncharakteristische Nase. Abweichend ist auch die für Zauner zu zierliche Behandlung der Haare. Verwandtschaft zeigt diese Büste mit einem Brustbild aus Gips des jugendlichen Kaisers in der Fideikommißbibliothek, das aber weit besser den Typus erfaßt und Zauner näher zu stehen scheint.

3. Angebliches Modell zum Josefs-Denkmal. Bleiguß. 25 cm hoch.

Im Ferdinandeum zu Innsbruck.

Katalog (Die Sammlungen im Landesmuseum in Innsbruck. Innsbruck 1878.): Nr. 702. Kaiser Josef, Reiterstatuette in Gips (!) bronziert.

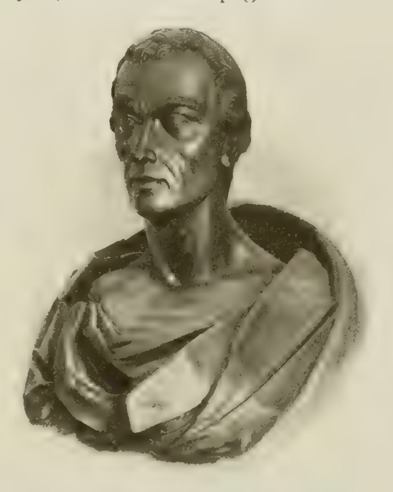


Fig. 69. Büste des Franz Xaver Jellenz.

Eine der zahlreichen handwerksmäßig hergestellten Nachbildungen. Dieselbe Figur mit dem Kopfe Kaiser Leopolds ebenfalls im Museum.

Andreas Hofer, Wochenbl. für das Tiroler Volk 1879, S. 350.

4. Heiliger Georg aus Alabaster. 17 cm hoch.

Im Ferdinandeum zu Innsbruck.

Katalog Nr. 695. Der heilige Georg im Kampfe mit dem Drachen, von Zauner.

Eine kleine handwerksmäßige Arbeit aus viel früherer Zeit.

II. Jahresbericht des Ferdinandeums 1825. 1826 Geschenk des Grafen von Künigl als Werk Zauners.

5. Porträtbüste des ständigen Generalreferenten Josef Baron v. Reinhardt, geb. 1745 zu Freiburg, † 1821 zu Innsbruck. Gips.

Im Ferdinandeum zu Innsbruck.

Nr. 362 des Katalogs als Werk Zauners. Nach einer Urkunde vom 5. November 1825 ein Geschenk des Sohnes Reinhardts. II. Jahresbericht des Ferdinandeums.

Das Werk, ein recht schwaches Erzeugnis, ist kaum von Zauners Hand. Der Dargestellte ist mindestens 50 Jahre alt, die Büste müßte also als Werk Zauners frühestens aus dem Ende der neunziger Jahre sein. Sie ist wahrscheinlich von einem

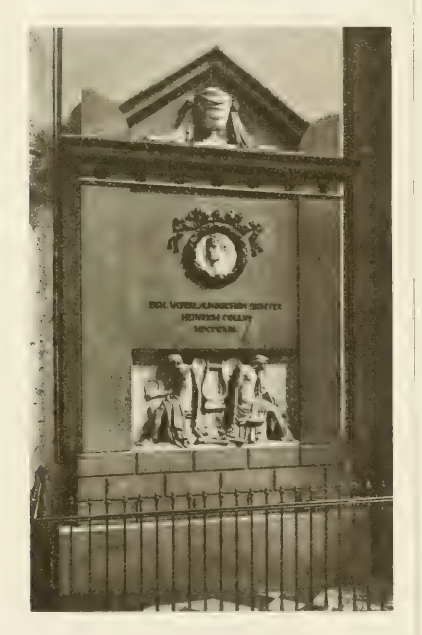


Fig. 70. Grabmal Collins.

zurückgebliebenen Künstler minderen Ranges, der noch in der Porträtauffassung des Zopfstiles gearbeitet hat.

6. und 7. Ambrosius, Augustinus. Zwei Statuen in der Augustinerkirche zu Wien.

Nach Freddy a. a. O., S. 379, Werke Zauners.

Beide Statuen aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Am 16. September 1784 wurden sie aus der Schwarzspanierkirche in die Augustinerkirche übertragen. Pfarrprotokoll zit. bei Wolfsgruber, S. 18.

8. Kopf, sogenannter «Seneca». Wedgewoodmasse.

Im Österreichischen Museum zu Wien.

Nach dem Inventar: Büste, angeblich modelliert von Zauner.

Ehemals Zauner, dann seinem Freunde Rechberger (Kustos des Grafen Fries, später der Albertina) gehörig. Fabriksmäßige Nachbildung der Antike.

Werke, an denen Zauner beteiligt gewesen sein soll.

Büste des Franz Xaver Jellenz. Blei. Fig. 69.

Zu Innsbruck in der Universität.

Verfertigt von Josef Kichl, einem Schüler Zauners; unter dessen Aufsicht gegossen und 1806 aufgestellt. Dip. 1104, S. 514.

Der starke Naturalismus der Büste, die römischen Porträts nachgeahmt ist, widerspricht einer Beteiligung Zauners an dem Modelle selbst.

1813. Grabmal des Dichters Collin in der Karlskirche zu Wien. Fig. 70.

Nach Nagler und Wurzbach von Zauner, nach Ilg (Artikel in der «Heimat») von Sauter(!) unter Zauners Anleitung. Nach Füssli von Füger unter Zauners Anleitung gezeichnet. Nach Frimmel, Einige österreichische Plastiker des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (Wiener Zeitung vom 28. März 1912) von Sautner.

Fügers eigenhändige Niederschrift aus dem Jahre 1813 in der Bibliothek der Akademie:

«Bei dem Entwurf für das in St. Caroli Borromaei dem unvergesslichen vaterländischen Dichter Heinr. Collin zu errichtenden Denkmals ist man von nachstehenden Erwägungen ausgegangen, die seinem Zweck entsprechend, dessen eigentliche Gestalt bestimmten und ohne Uebertreibung denjenigen Begriff deutlich ausdrücken könnten, der dem Charakter des Verewigten am angemessensten wäre. Indem man den Namen des Verstorbenen durch ein Monument auf die Nachwelt zu bringen unternahm, glaubte man alles vermeiden zu müssen, was von jeher beim Denkmal grosser Helden, Fürsten oder Staatsmännern üblich war. Nehmlich einen zu grossen Aufwand an der Verzierung durch reiche Architektur oder Bildhauerei durch Statuen weitläufige Inschriften und dgl. und was also gemachten Vorwürfen einer Anmassung und eines Missbrauches der Attribute höherer Stände ausgesetzt seyn würde.

Als ausgezeichnetem vaterländischen Dichter soll unserem Collin ein Monument errichtet werden, der zugleich ein eifriger Patriot und ein verdienstvoller Staatsmann war.

Dazu hat man einen Denkstein von edler aber einfacher Form von ansehnlicher Grösse aus inländischem grauen Granit weissem Marmor und hartem Metall zusammengesetzt, für die schicklichste Form gehalten, in welcher es erscheinen sollte, um den ernsten Dichter zu bezeichnen.

Der hierzu angewiesene Platz an der Seitenwand des Altars der Himmelfahrt Marie befindlichen Vertiefung unter dem Bogen sowie die grossen Verhältnisse der Architektur der Kirche erfordern auch ein Werk von grosser Masse, welches sich nicht in kleinliche Theile verliert, und wo die Wirkung des Ganzen nicht durch zu vielen Prunk der Verzierungen geschwächt wird.

Dieser Denkstein wird ganz aus grauem Granit bestehen und seine Grösse wurde auf 13 Schuh 7 Zoll in der Höhe und 7 Schuh 10 Zoll in der Breite festgesetzt, würde also bis an das unter gedachtem Bogen befindliche Basreliefs reichen und die Hinterwand des Bogens gehörig ausfüllen.»

Es folgt eine ausführliche Beschreibung.

Ausgeführt ist das Werk von dem Bildhauer Johann Sautner, einem Schüler Zauners, dem Steinmetzen Anton Klement und dem Verzierungsbildhauer Joh. Pacholik.

Das Denkmal wurde auf Anregung des Grafen Moritz Dietrichstein errichtet, die Kosten — 10.000 fl. — durch Sammlungen aufgebracht.

Der Grundstein wurde 1812 gelegt, die Enthüllungsfeier war am 1. September.

Abbildungen: Ein Kupferstich in dem Artikel «Collins Denkmal» in den Vaterländ. Blättern 1813, S. 422; H. Füger und C. Sales delin.; F. S. Göbwart Sculps.

Literatur: Eipeldauer 1812, II, 4; Tschischka, S. 19; Fr. Heinr. Bökh a. a. O.; Allgem. Theater-Zeitung von Bäuerle 1834, S. 600; Fr. Gräffer, Kleine Wiener Memoiren, Bd. V, S. 119; Ludw. Aug. Frankl, Sonntagsblätter 1846, S. 711.

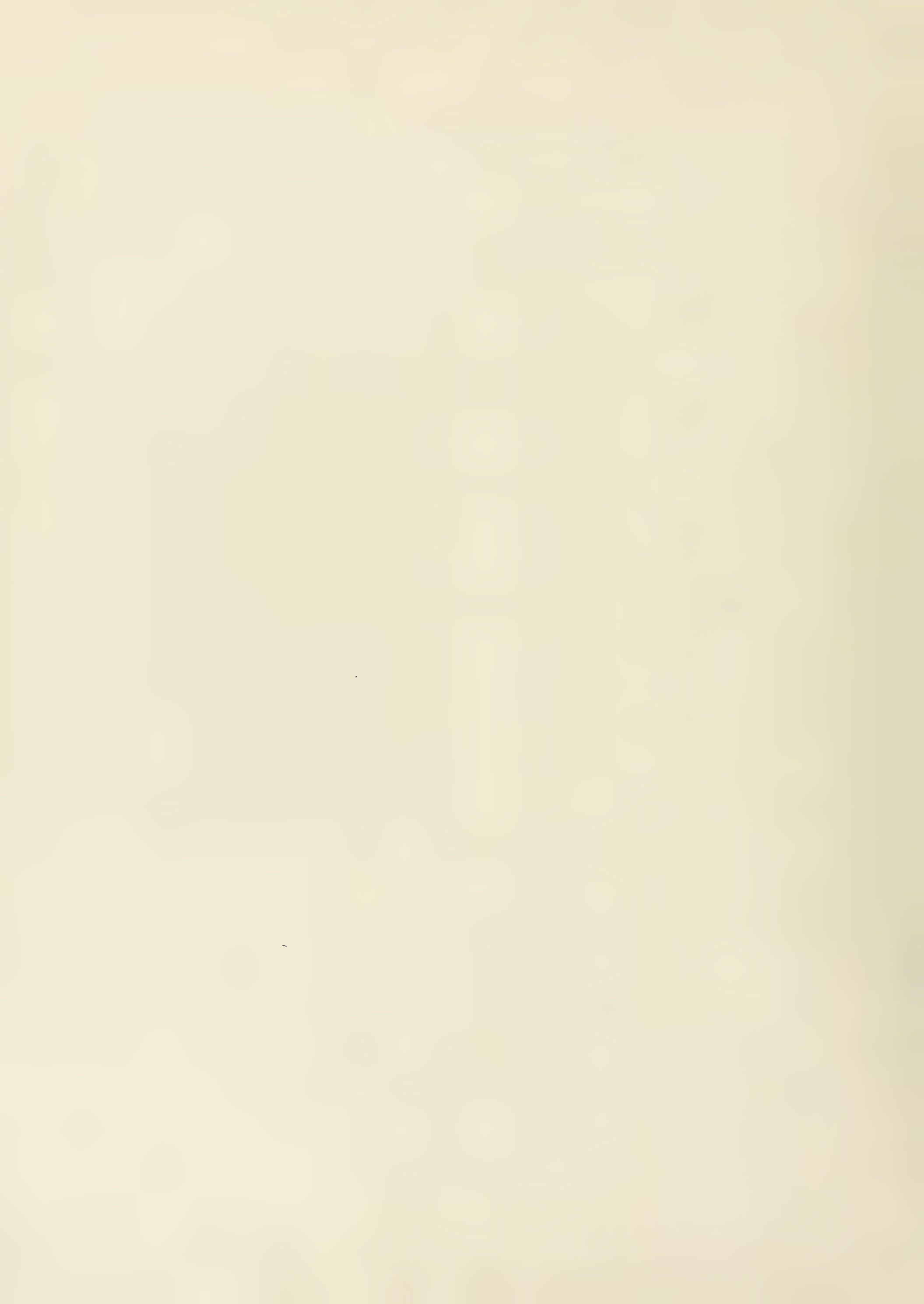
Im Katalog der Füger-Ausstellung Februar 1879 eine Handzeichnung: Entwurf zu einem Grabmal. (Verschollen.)

Eine Zeichnung der Architektur (ohne den figürlichen Teil) in den Materialien zu einer Biographie Fügers von Raab in der Akad.-Bibliothek.

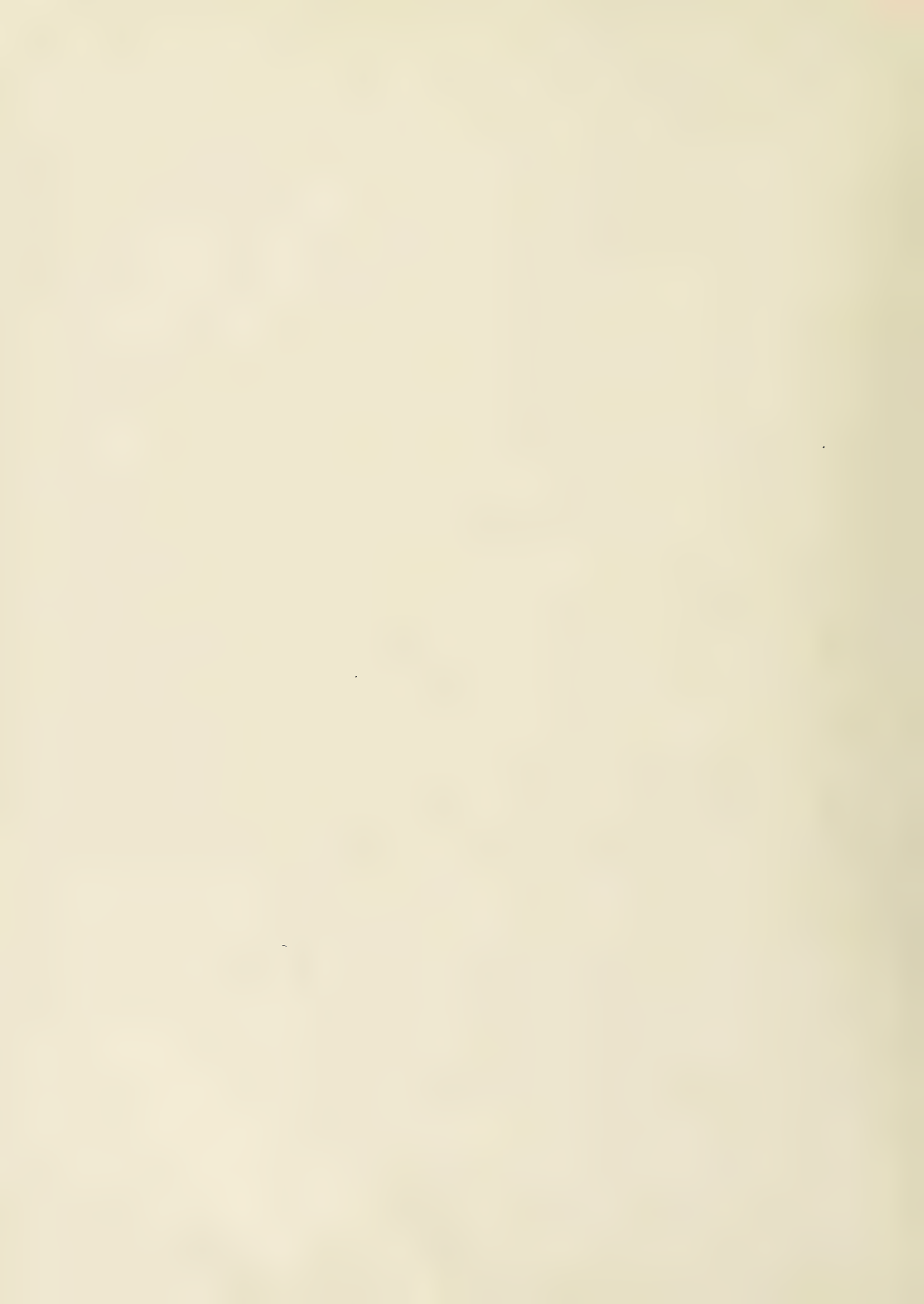
Handzeichnungen Zauners sind nicht bekannt.

Eine lavierte Tuschzeichnung, im Besitze des Herrn Dr. Aug. Heymann, Wien, das Denkmal Josefs II. darstellend, mit einem Relief: Josef II. pflügend, scheint das Werk eines Dilettanten zu sein, jedenfalls nicht von Zauner.

Eine Stelle in einem Brief im Archiv Fries (Major Schwartz an Graf Fries, 23. May 1807) anläßlich des Todes der alten Gräfin: «... so hätten Sie schon mit Professor Zauner wegen eines Monumentes gesprochen und sich von demselben einige Zeichnungen dazu einliefern lassen.»



ANHANG II.



Dokumente.

Brief Zauners an Füger. Handschriftensammlung der Hofbibliothek.

Liebster Freunt Fuger!

Wohl bekums Ihne. Die Königliche Abfertigung auf diese Arth hat mich recht sehr gefreyet zu vernehmen, dan dass ge Schönk ist wahrhaftig Königlich. Nun wünschte ich, dass Sie hier bald eintrefen mechten, das beste das zu Ihrem Vortheil sein wird, ich werde es mir wegen einer Wohnung, die vor Sie bassent ist, angelegen sein lassen. Das be Stellte Crembser weiss wirt vermutlich schon in Rom angekomen seyn. H. Hickel hat davon eine Probe bekommen, er sacht mir dass er noch niemahlen ein so gutes unter Händten gehabt hätte. Ich habe vor einige Tage dem Kaufmann den Conto gebracht und auch dass Gelt erhoben es sind 160 Pfund und betragt 80 h. ich habe aber nur 63 h. 39 z. bei dem Kaufmann mir bezallen lassen, weil mich H. Binder ersuch hat dass er dem Herrn Hackert nach Rom 7 scudi 80 Bayocki zu bezalen hätte wegen seiner verkauften zwey Suiten Kupferstiche, welche in Kaysserminz aussmachtet 1[illegible] fl. 21 kr. Diess hat mir H. Binder hier erleget und ist also H. Hackert vor seine Kupferstiche auf eine bequeme arth bezallt worden weil ich solches bey dem Kaufmann ausgeglichen habe und Sie kennen das dem Herrn Hackert mindlich sagen und winsche nur dass Sie damit zufrieden sein können. Herr Hickel ist dermalen in Prag und wird diese Pfingsten in . . . (unleserlich) zubringen und damit Sie auch wissen wass ich mache, der H. Graf v. Friess hat das Königskloster gekauft welches auf dem Josefsplatze gestanden und dieser bauet aich einen brächtigen Balle darauss wo die Facade auf bemelten Platz zu stehen kombt, der auch ich 2 Collossale Figuren und eine Wappe zu machen habe, eine jede Figur wird 12—14 Schuch gross und stellen Commerz und Freyheit vor. Ich kam jetzt aus dem Steinbruch nach Hause und da fand ich den H. Hofrat Birkenstock mit Ihrem Briefe an mich und derselbe erinerte Sie auch einen Rommolo mitzubringen, er hatte es vergessen Ihnen zu schreiben. — Ihre Herren Glaubensgenossen wollten ihrem Betthauss einen Altar sambt einen Altar-Bladt welches die Grablegung oder abnemung vom Kreiz Christi vorstellen sollte. ich hörte dass sich schon einige Maller darumen gemeldet haben, ich weiss nur nicht ob die Herren Forsteher Ihnen konen oder nicht. Vermutlich nit sonsten wirden sie sich an Sie wenden. Ich glaubte es wirde gut seyn wann Sie an einige schrieben, dass sie bis zu Ihrer Ankunft warten solten dan ich habe keine Bekandtschaft sonst wirde ich von Ihnen sprechen. Die Forsteher, denen das Betthauss zu bauen überlassen ist, sind zwar noch nicht einig. einige wollen ein gemälte haben, andere wollen es von Bildhauerarbeit haben, wozu sich Herr Schmutzer alle erdenkliche Mihe giebt seinen Hof Bildhauer rekomantieren von welchem man aber ganz was mittelmässiges bekommen wirde. Ich habe mich nicht darum gemelt wie gesagt, weil ich keine bekanndtschaft

habe. Unser presitent genneral Ketteler ist gestorben und H. v. Mechel ist von hier fort und vielleicht vor allzeit. Die künste verlieren aber nichts durch diese Abwesenheit. Nun leben Sie wohl liebster Freund und kommen Sie bald.

Wien den 4 Juny 1783. Ihr ergebenster Diener Zauner.

Bericht Zauners an den Kaiser über das Denkmal Josefs II.

Handschriftenarchiv der Fideikommißbibliothek, Wien.

Eure Majestät!

In dem für Unterzeichneten so entscheidenden Augenblick der Abdeckung des Ehrendenkmales Weiland Seiner Majestät Kaiser Joseph des zweyten, dessen Verfertigung Euer Majestät ihm aufzutragen allerhuldreichst geruht hatten, empfindet er nichts lebhafter als den Wunsch, diesen ehrenvollen Auftrag zu allerhöchst dero Zufriedenheit erfüllt zu haben. — Erst seit dem das Collossalische Werk in allen seinen Teilen vollendet, auf einmal übersehen werden kann, können auch Euer Majestät sowohl, als ein einsichtsvolles Publikum über dessen Kunstwerth ein richtiges Urteil fällen, und Unterzeichneter wird sich für seine Bemühungen zum grossen Teil für belohnt ansehen, wenn dieses Urteil nicht ungünstig für den Künstler ausfallen sollte. Allein das von Euer Majestät in ihn gesetzte Zutrauen hatte noch einen weiteren Umfang. — —

Um demselben ganz entsprochen zu haben, muss er zugleich den Beweis vorlegen können, dass er auch Zeit und Unkosten so verwendet, wie es bey einer, ihrer Natur nach mit so vielen Schwierigkeiten verbundenen kostspieligen Unternehmung die anhaltensten Anstrengungen und die pünktlichste Genauigkeit nur immer möglich machen konnte. Beydes kann nur aus der Vergleichung dieses Monumentes mit jenen hervorleuchten, die vorher schon zu verschiedenen Zeitpunkten in anderen Hauptstädten Europens errichtet worden sind. Er begnügt sich hier nur diejenigen in Kürze zu berühren, die durch ihre Grösse unter die Monumente ersten Ranges gehören und über welche es ihm gelungen ist, sich einige zweckmässige Notizen zu verschaffen.

Es ist bekannt, dass die Statue Equestre Peters des Grossen in Petersburg ohne allen architektonischen Piedstal auf einem rohen Granitfelsenstück aufgestellt ist. Die Arbeith war zwischen dem Bildhauer Falconet und dem Giesser Chailon geteilt. Dennoch brachten diese mit der blossen Hauptgruppe 14 ¹/₂ Jahre zu und die Unkosten des ganzen Monumentes beliefen sich auf 424.610 Rubeln, welche Summe im gegenwärtigen Wienerkurrent ungefähr anderthalb Millionen Gulden beträgt. Eben so viel, nämlich 491.898 Reichsthaler kostete das Denkmal Friedrich des V. in Kopenhagen und das wurde erst in 15 Jahren zustande gebracht, obwohl dessen Gussgestell ganz einfach und nur von Marmor ist: 4 runde Inschrifttafeln aus Bronze sind dessen ganz statuarische, und ein eisernes Geländer dessen weitere architekdonische Verzierung. Der Unternehmer dieses Werkes war Herr Mayer aus Stockholm, die Oberleitung führte Herr Direktor Solly und Herr Gorz besorgte den Guss. Ganz in seiner Anordnung dem vorigen ähnlich, nämlich an seinem marmornem Gussgestelle mit 4 Medaillionen versehen und von einem eisernen Geländer umgeben ist das Monument Gustav Adolfs in Stockholm, dessen gänzliche Vollendung 39 Jahre forderte. An diesem in seinem Gusse verunglückten und in der Folge fast durchaus zusammengestückelten Werke arbeiteten nacheinander mehrere

Künstler, und es ist unmöglich von den in einem solangen Zeitraume in ein unendliches Detail laufenden Unkosten sich einen genauen Begriff zu machen . . . Ueber das Monument Ludwig des XIV. suchte Unterzeichneter vergebens einige Auskunft zu erhalten. Das Denkmal Ludwig des XV. dagegen ist mit dem ganzen Verfahren bis zum Augenblicke der Aufstellung in Mariettes Werk ausführlich beschrieben. Es erhellt daraus, dass zwey der geschicktesten Bildhauer jener Zeit, Bouchardon und Bigall den Teil ihrer Kunst an demselben behandelten und dass unter der Oberleitung des Generalartillerie Gussdirektors Gorz besondere Former und Giesser dabey angestellt waren. 15 Jahre arbeiteten diese an der blossen Hauptgruppe und dem ebenfalls marmornen Pietestal, ohne dessen Verzierungen. Durch Hinzuführung dieser letzteren, nämlich der an den vier Ecken angebrachten Karyatiden wurde erst späterhin gänzlich vollendet. Im benannten Werke erscheint zwar kein Ausweis des Kassenbetrages, da aber ohne die Kosten zu scheuen, und mit beinahe verschwenderischen Aufwande alle möglichen Zubereitungen und Vorsichtsmassregeln dabey angewendet wurden, und manche Erfordernisse viele Jahre vor ihrer Anwendung schon in Bereitschaft lagen, so lässt sich daraus der Schluss ziehen, dass dieses Monument aus allen das Kostspieligste gewesen sein musste.

Wenn Unterzeichneter nach dieser kurzen Uebersicht die Aufmerksamkeit Euer Majestät wieder auf sein eigenes Werk zurückführen darf, dass in seiner ganzen Anlage collossalischer in seinen statuarischen Beywerken und besonders in seiner architekdonischen Anordnung ungleich reicher ist, als alle Vorigen, und dass endlich in dieser letzteren durchaus aus dichten Granitmassen besteht, so dass wegen der ausserordentlich mühsamen Behandlung dieser Steinart auf den arch. Theil mit seinen Verzierungen allein die Hälfte der Unkosten des ganzen Monumentes zu rechnen ist — wenn er bemerken darf, dass er zuerst das kleine nach Laxenburg bestimmte Monument, dann das collossalische ganz allein mit seinen untergeordneten Gehilfen in 11 Jahren zur Vollendung gebracht, und dass der Kostenbeitrag von beyden die Summe von Gulden 312.000 nicht übersteigt, wenn er sich endlich über die seit mehreren Jahren eingetretene: ausserordentliche Verteuerung des Handlohnes und aller Matrialien auf Euer Majestät Hofrath und Kammerzahlmeister von Mayer berufen darf, dessen einsichtsvoller, ganz dem hohen Sinne Euer Majestät entsprechenden Unterstützung und Aufmunterung er zum grossen Theil den Muth verdankt, mit dem er das einmal angefangene bis zu seinem Ende fortsetzte — so erfüllt sich sein Gemüt mit Zuversicht, und er sieht dem Ausspruch Euer Majestät mit ruhigem Bewusstseyn entgegen.

Von seiner Seite sey es ihm nur noch erlaubt zum Schlusse dieser alleruntertänigsten Vorstellung alle die mannigfaltigen Empfindungen, die in diesem feyerlichen Moment sein Gemüt bewegen in die Worte zusammenzufassen: Unter dem Gesichtspunkte der Kunst hat er geleistet was er konnte und wird sich glücklich schätzen den Beyfall Eurer Majestät verdient zu haben. Unter jenen seines Eifers und seiner anhaltenden zweckmässigen Anstrengung und in ökonomischer Rücksicht hat er mehr geleistet als alle seine Vorgänger und schmeichelt sich einen giltigen Anspruch auf die Allerhöchste Billigung Euer Majestät erworben zu haben.

Wien, am 23. Oktober 1807.

Euer Majestät

alleruntertänigster aller gehorsamster

Franz Anton Zauner,

k. k. Hofstatuarius und Direktor

der k. königl. Akademie der bildenden Künste.

Dekret Sr. Exzellenz des Herrn Oberstkämmerers Rudolf Grafen von Wrbna an den k. k. Herrn Hof=Statuar und Direktor der Ak. d. bild. Künste Franz Edlen von Zauner.

Abgedruckt in dem «Archiv für Geographie, Historie, Staats= und Kriegskunst», Wien 1810, S. 273.

Seiner Majestät waren alle die Hindernisse nicht unbekannt, die der Künstler bey der Errichtung des Monuments Ihres verewigten Oheims Joseph II. zu besiegen hatte, um so grösser ist daher unseres gnädigsten Monarchen Zufriedenheit, dass Sie diese Arbeit auf eine so ruhm=volle Art beendigt haben.

Was bey der Errichtung ähnlicher Denkmahle nur durch die Vereinigung mehrerer Ta=lente bewirkt werden konnte, das haben Sie allein in der Hälfte der Zeit und mit dem fünften Teil der Kosten, die anderen Künstlern nothwendig waren, ausgeführt. Ob Ihr Werk nicht zugleich weit grösseren Kunstvorzug besitzt, als ähnliche dieser Art auf die einige Na=tionen Europas mit Stolz hinweisen, wird die Nachwelt, deren Urteil wir nicht vorgreifen wollen, entscheiden. Doch nie wird sie dem Manne ihre hohe Bewunderung versagen, der nicht nur als Erfinder, Modelleur und Former sondern auch als Giesser, Ziseleur und Archi=tekt als ein vollendeter Künstler sich zeigte, dessen allesberechnender Geist bey den verschie=denen Arbeiten gegen jede mögliche Gefahr, durch die sein Werk hätte missglücken können, so zweckmässige Gegenanstalten zu treffen wusste, «dass er nie vom Glücke begünstigt, nur vom Unglücke nicht verfolgt seyn wollte» (eigene Worte des würdigen Künstlers) und dann des besten Erfolgs schon sicher war. Mit den Gefühlen der Bewunderung vereinigt sich auch der warme Dank Ihrer Mitbürger. Nie haben diese Ihr Kunsttalent bezweifelt, durch frühere classische Werke war es hinreichend erprobt; und doch sahen viele Patrioten mit Bangigkeit dem Ende Ihrer Arbeit entgegen die schwerste Aufgabe, die in Oesterreichs weiten Staaten einem Künstler zu Theil werden konnte, sollte von Ihnen gelöst werden. Sie sollten ein Monu=ment verfertigen, das vollkommen würdig sey des grossen Monarchen, der eisern und sparsam gegen sich, nur wohltätig gegen sein Volk war, dessen Glück er sein ganzes Leben weihte.

Allein Sie, ein Zeitgenosse Josephs und Staatsbürger Oesterreichs, musste die Rückerin=nerung an Josephs=Thaten begeistern, Sie arbeiteten nicht mehr Ihres Ruhmes wegen, nein, Sie arbeiteten für den Nationalruhm Oesterreichs für Josephs Andenken, und so musste das grosse Meisterstück aus Ihren Händen hervortreten, das allen Ihren Mitbürgern das freudige Geständnis abzwingt: Joseph der Grosse habe seinen Künstler gefunden, Sie seyen es wert gewesen der Nachwelt seine Züge in Erz aufzubewahren. Seine Majestät wollen beweisen, wie sehr Sie mit dem in allen Theilen so wohl gelungenen Monumente zufrieden sind, wie sehr Sie ein so grosses Talent schätzen. Sie wollen zugleich den unermüdeten eilfjährigen Fleiss der Uneigennützigkeit des Künstlers bey Verfertigung seines Werkes belohnen und bewilligen demselben die lebenslängliche Beylassung der bisherigen jährlichen drey tausend Gulden, so wie Sie ihm auf seinem Wunsche gemäss den deutscherbländischen Adelsstand mit Nachsicht der Taxen verleihen.

Wien am 17. November 1807.

R. Gr. Wrbna.

Brief Birkenstocks an Füger. Bibliothek der Akademie, Wien.

Am eilften des Wintermonds im Jahre des Herrn als man zählt 1806.

An

den k. k. Hofmaler und Gallerie-Direktor Herrn Heinrich Füger. Am Graben im Lebzelterisch Haus, Ersten Stock.

Die Zeilen, welche mir jetzt aus der Feder fliessen
Sind von mir abgeschickt den werthen Freund zu grüssen
Zwar leerte er unlängst im Welschen Speisehaus
Auf mein frugales Mahl weidlich die Gosche aus.
«Reis und ein Stückchen Hecht, Makaroni, Stuffato
So ärmlich speist wohl beim Sokrates kein Plato,
Ein Gläschen Ofner-Wein mir kärglich eingeschenkt
Verlohnt sich nicht der Müh, dass man ans Trinken denkt»
Und was etwan noch mehr der losen Worte waren
Womit er auf mich hieb wie Tataren und Barbaren.
«Mit Recht reizt mich zum Spott so eine Armetey
Ich weiss nicht ist's Diät, Noth oder Knauserey.»
So sprach er, wohlgemerkt vor Frau und Töchter Ohren!
Doch ach! Was hilfts? Vergeblich wäscht man Mohren.

Doch jetzt aufgeschaut! Da kömmt vom gestrigen dato:

Des Abend-Speise Bulletin. Um halb neun Uhr entdeckten meine Voltigeurs auf dem Tische einen auf Schussweite vorgerückten jungen fetten böhmischen Fasan. Husch! — Schnell verzehrte ich einen halben Milchner Häring, um dem Freunde den Weg durch das Schlund Defilee in die Magen Casematte desto besser zu bahnen. Dann ward er mit blankem Seitengewehr und von der Zahn Artillerie regelmässig angegriffen, mit solchem Erfolge, dass in Zeit einer viertel Stunde der vollkommene Sieg auf meiner Seite, und von ihm, da Melak die entblössten (?) Gebeine verzehrte, auch nicht eine Spur mehr zu sehen war. Diesseits ward nicht ein Mann verloren.

Kaum war dieser stolze Feind gedemüthigt als in russischer Uniform ein Gurken Salat mit hochgelben Eierdottern als Kragen und Aufschläge, als Alliierter vorrückte. Aber der ward schnell an das Gabel Bajonett gespiesst und dem Hauptfeind in den Verdauungstartarus nachgeschickt.

Dann wurde allmälig mit 3, 4, 5 oder noch einigen Bechern guten alten Brunner Wein Salve gegeben, des Sieges Werk beschlossen, die Nachtmütze aufgesetzt, der Zopf, die Zierde des Mannes aufgelöst, ins Zelt gekrochen, wo man auf seinen Lorbeeren bis zum ersten Sonnenstrahl schlief und auf neue Thaten sann.

Hier
das Resultat
dieser ernsthaften und weisen Spekulationen.
Man spitze die Ohren!

Künftigen Donnerstag, wird seyn der 13te November, wird bei mir ein steyrischer Kapaun von der besten Race und erster Klasse mit Eminenz am Spiess gesteckt.

N. B. Sein Inneres wird schon heute abend mit einer bedeutenden Portion ausgesuchter Trüflen von der seltensten Art ausgefüttert. Kurz ein Boccone di Cardinale e di Sto. Padre. Nun wäre der Operationsplan folgender:

Sie, Freund Zauner und ich wollen diesen Steyermärker zu Leib nehmen. Wir wollen ihn mittels eines Eilmarsches, den Sie beyde am 13ten um halb 1 Uhr heraus anträten, umgehen, wonach sie ihn in seine rechte Flanke, Zauner in die linke fallen, ich aber das Centrum zu sprengen trachten würde. Dann würden wir das Trüffelmagazin erbeuten, welches unter beyden Herren Divisionsgeneralen und mir brüderlich getheilt wird. Sodann wird aus den herumstehenden wohl geladenen Stampern Victoria geschossen und das Siegeslied abgesungen.

Was meinen Sie. Sie stehlen sich säuberlich aus dem Lebzelterisch Hause heraus, und rücken mit Freund Zauner, dem ich diesen grossen Plan sogleich mitzutheilen bitte, bey mir ein. Alles ordentlich, pünktlich mit guter Manneszucht und mit Wohlbehagen. Wir müssen allein und können nicht mehr als 3 seyn.

Bene viva!

Da ich Sie so oft vor, in und auf Ihrem letzten Krankenlager besucht habe, und oft einen Korb bekommen habe, so hoffe ich, Sie werden diesmal diese Scharte auswetzen.

Heute speise ich unter lauter distinguierten Personen, nämlich in dem diesen exclusive gewidmeten Casino. Ich hoffe Sie dort oder wo nicht, gleich nach verzehrter Macaroni in Ihrer Interims Residenz Malvedere zu sehen.

Gruss, Gesundheit, Appetit, Verdauung und
Frohsinn!

Gutachten Zauners über das Material des Burgtores von Nobile.

Handschriftensammlung der Hofbibliothek.

Hochgebohrener Herr Feldmarschall-Lieutenant!

Die von Hochdenenselben mir aus dem Mannersdorfer Steinbruche vorgelegten Steinmuster habe ich mit aller Sorgfalt und Fleisse untersucht und selbst bearbeitet, und dabey gefunden, dass dieser Stein in allen Bestantheilen äusserst dauerhaft zugleich doch nicht schwer zu bearbeiten sey. Solcher würde zum Bau des neuen Stadtthores nicht nur allein vollkommen geeignet seyn, sondern er wäre sogar meiner Kenntniss und Prüfung nach der besten Gattung Steine aus dem Kaisersteinbruch vorzuziehen. Ich habe demnach die Ehre mit aller Hochachtung diese meine Beäusserung Euer Höchst gebührend zu überreichen.

Wien, am 13. März 1819.

Franz v. Zauner,
k. k. Hofstatuar.

Bericht des Sekretärs Andreoli aus Rom an den Kurator Grafen Metternich über das Schicksal des Steinschneiders Sebastian Ihrwoch. Archiv der Akademie.

Rome, le 21 Janvier 1813.

Monsieur le Comte.

Lorsque Monsieur le Comte de Mier passa par ici en se rendant à son poste il me parla d'un certain Ihrwoch et me le recommenda, me disant, qu'il devoit arriver de Florence ou il 'avoit laissé. En effet peu de tems après Ihrwoch se présenta chez moi, me dit qu'il avoit joui d'une pension de la cour qu'il avoit envoyé en Italie pour se perfectionner dans l'art de graver en pierres dures, qu'ayant eu le malheur d'être rappelé, sans savoir pourquoi, il avoit imploré pour implorer une prolongation de terme pour rester en Italie et la continuation de sa pension et puisque il se trouvoit aux portes de Rome, il lui paressoit bien dur de ne pas pouvoir arriver à voir le siège de l'art, et à y faire la connoissance des artistes celèbres de son état et s'instruire en fréquentant leurs ateliers, que se flattant de l'obtention de la grâce qu'il avoit sollicité il s'étoit permis de venir à Rome sans attendre la réponse de Vienne, surtout assuré comme il croyoit l'être que Monsieur le Comte de Mier s'étoit interessé en écrivant en sa faveur à la cour.

D'après celà je fis de mon côté tout ce qu'il étoit possible de faire pour l'aider dans ses vues. Je lui procurai d'abord la connoissance de Monsieur Pikler et des autres graveurs rennommés je le soutins autant que mon propre état me le permettoit je partagois souvent ma soupe avec lui et tâchois de l'encourager de mon mieux en voyant ses excellentes dispositions, son honnêteté, son ardent désir de s'instruire et de se perfectionner dans son art. Particulièrement depuis que j'entendois tant de Monsieur Pikler que d'autres graveurs faire ses éloges et m'assurer, qu'il feroit des grandes progrès, vu qu'ils trouvoient tous très surprenant qu'un homme qui dans sa jeunesse a appris le métier de ferronnier se soit mis de graver en pierres dures et soit parvenu pour ainsi dire de soi-même à graver des camées, que des élèves de 4 a 5 ans souvent n'oseroient entreprendre, ce qui montroit non seulement les dispositions mais un genie particulier, qui méritoit d'être encouragé.

Ces circonstances jointes à son caractère de bonhomie me portèrent en plus en plus à le sécourir dans son urgence, mais le pauvre diable, me cachant son affreuse situation croupissoit et loin de pouvoir se procurer un tour des outils et un logement convenable n'avoit pas le pain pour vivre et n'osant pas trop m'être chargé il mourroit de faim a ce que l'on me raconte à présent. Cet état le tenoit dans un avilissement mortel, pour y remédier et tâcher d'améliorer son sort il imagina de construire une machine pour faire des limes, outil de première necessité a prèsque tous les artisans qui manque entièrement dans ce moment à Rome et qui en effet auroit rempli se vues s'il avoit pu finir son ouvrage que tous les feronniers attendoient avec impatience et lui assuroient le plus grand profit. Mais dont aucun n'a cependant eu la génerosite de lui faire quelques avances pour faire la machine, dont il avoit fait à mon inscu le modèle assez en grand pour démontrer et prouver, que construit en grand la chose ne pouvoit manquer de réussir.

Désesperé de ne trouver quelqu'un qui voulusse lui avancer de l'argent pour achever sa machine, il vint m'en parler et me pria de l'aider pour la finir. Voyant que depuis quelque tems ce malheureux déperissoit, à vue d'œil, je lui fis des legers reproches de s'être occupé

d'une chose si éloignée de l'objet qu'il avoit conduit a Rome, sans rien me dire, lui rappelai, que je lui avois dejà beaucoup donné et que si je me déterminois à lui donner quelque chose de plus ce servit pour retourner a Vienne. Il m'avoua que ne me devant que trop il n'avoit pas eu le courage de me demander davantage et qu'il avoit espéré de remédier à tout avec sa machine et que s'il ny avoit pas d'autre résolution à son égard il se seroit conformé à partir le printemps prochain, vu qu'il voyait bien que depuis quelque tems il ne faisoit qu'entrer et sortir de l'hôpital ou j'avois eu soin de le faire fortement recommander pour qu'il fusse bien assisté; mais consumé de melancolie et rougé de chagrin, le malheureux y mourrut.

Plus par compassion de sa triste situation que par suite de ces importunités je suis venu a lui avancer petit a petit 84 ecus. L'avant dernière fois qu'il sortit de l'hôpital pour l'aider à se remettre en force je lui obtins un secours de 20 écus de notre église de l'Anima et en dernier lieu 30 del Opera Pia Tedesca de Lorette. Mais ces derniers étant arrivés lorsqu'il étoit a l'hô=pital d'où il n'est plus sorti, je les ai retenu pour décompte de ce que je lui avois donné. Ma situation n'étant à beaucoup près par telle de pouvoir sacrifier indifférément 54 écus si eû égard au service que j'ai cherché de rendre j'en puis obtenir le remboursement ce sera une grâce particulière que je devrai a votre Excellence, autrement ce sera au ciel que je trouverai la récom=pense de mon œuvre de charité et ne regretterai de n'avoir pas fait davantage pour ce bon Viennois qui étoit bien le plus brave et le plus honnête homme du monde.

Il m'est resté entre les mains de lui trois de ces gravures non terminées je peux d'envoyer à Vienne les empreintes dans le cas qu'elles sont et de le faire finir, si je trouve qui veuille les faire a bien bon=marché, Pikler me disant qu'il en vaut la peine.

Je supplie votre Excellence d'agréer l'assurance de mon profond respect et de ma soumission.

Charles Andreoli.

Bericht des akademischen Pensionärs Johann Schaller über das Kunstleben in Rom.

Archiv der Akademie.

Rom, 1. Oktober 1814.

Wohledlgeborener Hochzuverehrenster Herr Sekretär!

Ich nehme mir die Freyheit Ihnen nach meinem letzten Versprechen eine Ansicht über das Bemühen der hiesigen deutschen Künstler mitzuteilen nebst noch einigen kleinen artisti=schen Neuigkeiten. Ich weiss zwar nicht in wie weit Ihnen diese Abhandlung über deutsche Künstler interessieren wird, allein ich glaubte es, da das eifrige Bemühen dieser jungen Männer nnd ihre würklichen Fortschritte nicht ohne Folgen bleiben können, da sie noch überdiesz im südlichen und nördlichen Deutschland darin unterstützt zu werden scheinen. Ich glaube die Kunst könnte bey eintretender allgemeiner Ruhe und den damit verbundenen Wohlstand wieder in eine wahre Regsamkeit kommen und wie sehr wäre zu wünschen dass eine solche Epoche gut und schön werden möchte. Die Kunst hat gegenwärtig würklich im allgemeinen viel an=

spruchsvolles; es fehlt ihr jene edle Bescheidenheit, die die Werke aller alten Epochen zierte, die doch mit so vieler männlicher Kraft und mit so tiefem Natur Gefühl vor mir stehen; Ob es diesen jungen Künstlern besonders in der Mahlerey gelingen wird, diesen gordischen Knoten zu lösen und dem Geschmack und Gefühl eine andere Wendung zu geben steht zu erwarten; den soviel als auch die Kunst auf Geist und Charakter würken kann, so kann sie sich doch nie über den herrschenden Geist ihrer Zeit emporheben, noch weniger ihn in Schwung bringen: allein ein allgemeines Zusammenwürken von allen jenen Dingen, die darauf Einfluss haben, könnten alles thun; und die Geschichte giebt uns wiederholt die Probe davon; den was war Griechenland, um die Zeit des Phidias, was Italien zur Zeit Rafaels, was Deutschland bey Albrecht Dürer, und anderen untergeordneten Epochen; als ein glückliches Zusammenwürken von geistvollen Männern aller Art; zu einem Aufschwung der Nationalkraft. Deutschland hat gegenwärtig einen Schwung genommen, der es, wenn es nicht mit Gewalt schlaf gemacht wird, es in allen Dingen zu einer schönen Grösse hinführen könnte.

Was den Fortgang meiner Studien betrifft so melde ich der Akademie pflichtschuldigst, dass ich den mehrmahl erwähnten Gang fortgehe, als den, welchen ich für den vorteilhaftesten zu meinem Zwecke halte.

Da die hiesigen deutschen Künstler sich in ihrer Absicht von der Kunst und selbst dadurch auch in der Art sie zu studieren wesentlich von der der übrigen Künstler getrennt haben, so glaube ich, dass es Ihnen nicht ganz unangenehm seyn würde sich durch diesen Versuch in einige Kentnisz davon zu setzen.

Der Wunsch das Vollkommene zu erreichen belebt gewiss jeden Künstler, der sich einmahl zu den ersten Stufen hinan gearbeitet hat, allein welche manigfaltigen Wege werden nicht von jedem einzelnen eingeschlagen, und so könnte man wieder sagen, selbst von manchen Nationen, die mehr oder weniger der Art irgend eines ausgezeichneten Genie folgen und woraus sich dann sogenante Schüller bilden.

Ich halte es für überflüssig hier über die vergangenen Arten und Weisen Kunst zu erkönnen mehr zu sagen, sondern lieber gleich zur Sache selbst zu schreiten. Der allgemeine Druck, wie mir scheint, der in dieser für die Kunst so ungünstigen Zeit auf jungen Künstlern lag, bewog sie wirklich die neuere Studienart der Franzosen und Italiener zu verlassen und auf Mittel zu denken den möglichst einfachen und richtigen Weg zu finden. In einer genaueren Betrachtung jeder entstandenen Kunstepoche, sowohl der griechischen, als Italienisch und deutschen Art glaubten sie jenen Weg zu finden, der diese so leicht und schnel und mit so vieler Kraft vorwärts trieb: besonders in der Mahlerey, wo die Italienisch Schulle durch Michel Angelo und Rafael zu jener Höhe stieg, die immer bewundert bleiben wird, die deutsche Schulle aber unter Albrecht Dürer zwar auf einen sehr guten Weg ziemlich hoch stieg, aber dann plötzlich verschwand, nehmlich darin dasz die Alten indem sie mit ganzer Liebe sich beflieszen die Natur so wie sie täglich vor unseren Augen liegt, immer besser und schöner vorzustellen, nach und nach zu jener Idealischen Schönheit emporstiegen, die leider neuere Künstler bey allen bereits vorhandenen vollkommenen Kunstwerken so selten erreichen.

Der allgemeine Drang der Deutschland traf, regte mächtig jenes schöne Gefühl für alle vatterländische Kunst auf; und so wie in der Poesie so auch besonders in der Mahlerey fand man so viel schönes und Karakteristisches, daz man glaubt in ihrer wiederaufgreifung müsste eine ganz neue und eben so vollkommene Schulle und Kunstwerke entstehen, als die der Italienischen Epoche waren. Den Faden nun da wieder anzubinden wo er durch die Zeitumstände nach Albrecht Dürer so schnel endete und mit allen guten und Karakteristischen ganz verschwand (und sich später als ein Italienisch Französischer Bastard wiedersehen liess) wurde

das Bemühen einiger deutscher Künstler, denen bald mehr folgen, so dass es nun gegenwärtig eine Art von System geworden ist, den die mehrsten hier anwesenden Künstler Deutschlands mehr oder weniger folgen.

Ich glaube es ist nicht zweckwidrig hier einige Werke, die über vergangene Kunstepochen handeln, zu erwähnen. Winkelmans Geschichte der Kunst ist wohl eines der vorzüglichsten produkte die wir in dieser Hinsicht besitzen, er gibt uns den festen Blick in die Entstehung der griechischen Kunst und nirgends kann sie interessanter sein, als in Rom wo man die in Bezug genohmenen Original Werke mehrstenteils sehen kann, und so ganz in den Geist versetzt wird, der die damaligen Künstler von Rufe vortschreiten machte, und sie zur Erzeugung der herrlichen und Idealischen Schönheiten brachte, die immer der Gegenstand unserer Bewunderung bleiben werden. Ein ebenfalls sehr schätzbares Werk über den Gang der alten Italienischen Schule ist die bereits angefangene Ausgabe Italienischer Gemahlte vom 12.ten Jahrhundert bis Rafaels Zeiten, von den beyden Herren Riepenhausen: viel über den Geist der damaligen Künstler liefert Vasari in seinen Lebensbeschreibungen der Mahler aus den 14ten und 15ten Jahrhundert, ähnliche Werke über alt deutsche Kunst sind mir unbekannt. Vermittelst solcher Werke und den vorhandenen Kunstwerken selbst, ist es möglich, in die Ideen einzudringen: wenn sie behaupten in jeder dieser Kunstepochen herrsche der eine und derselbe Geist, nähmlich ein vertrautes Gemüthliches Ablauschen einer schönen charakteristischen Natur; blos nur verschieden durch umständliche Dinge, nähmlich Religion, Moral und Sittliches; In ihren Entstehen zwar fehlerhaft in Haltung und Zeichnung, besonders der Verkürzungen, in perspektive, in Farbe, aber stets beflieszen den Geist der Sache zu fassen und es uns eindringend auf unser Gemüt darzustellen; schnel sehe man sie fortschreiten und sich ihrer erstiegenen Vollkommenheit nahen; freylich mehr oder weniger durch den Einflusz ihres Klimas begünstigt dasz sie durch reichhaltigere, schöne und grosse Formen und Wesen aller Art bereicherte.

Diese Ansicht erstreckt sich nicht nur auf die Art der Darstellung allein, sondern besonders noch auf den Geist der Wahl der Gegenstände und den Zweck ihrer Kunstwerke: Immer fast dienten sie nur zur Verherrlichung der Religion, Vermehrung der Vaterlandsliebe oder doch eines mit Geschmack geleiteten Wohlstandes immer bemüht mehr durch eine übliche Sprache als durch eine fremdartige auf Geist und Herz zu würken.

Diesen Ansichten folgte natürlich die Betrachtung der neuen Kunstepochen. Die Schüller der Caracci finden sie zwar als eine wieder erneuerung der altitalienischen Kunst, nur glauben sie ging ihr bemühen auf das mechanische darin zu weit, indem sie nur scheinen in den wahren Geist ihrer Vorgänge eingedrungen zu seyn, nur in Dominichino treffen sie ein höheres Genie, was aber keines als Nachfolger hatte. Guido Reni betrachten sie in den mehrsten seiner Werke als den gänzlichen Zerstörer eines ohnehin nicht reinen Geschmackes und würklich kommt nach ihm wieder die extremste Manier. Mengs läuterte sie wieder, man traut ihm viel Geschmack, aber weniger Genie zu. Noch weiter entfernt von dem wahren Geiste der Kunst halten sie die Epoche um die Zeit Ludwig des vierzehnten.

Was nun die neueren Schullen der Franzosen und Italiener betrift so scheint die erstere ihre mehrste Bildung David zu verdanken, indesz es letztere mehr den allgemeinen Bemühen ihrer Akademien schuldig ist. Allein auch in diesen glauben sie viel falsch angesehenes zu treffen. Das vorzügliche Studium der Antiken und Gliedermänner bey den Franzosen ihre Genauigkeit im Kostum, jene strenge Nachahmung von gemachten Models selbst häusliche Gerathe, zieht ihnen den Tadel zu, dass ihre Werke oft ohne Genie, bloss aus gefärbten Antiken und Gliederpuppen bestehen, ihr Effekt in der Würkung gekünstelt, schwarz und un-

natürlich sey, und anstat ein wahres Produkt des Geistes zu liefern, mehr ein Werk mechanischer Fähigkeit zum Vorschein brächten; nicht viel besser finden sie die römische Schulle, ein oberflächliches Studium der Natur, gewisse als Regel angenohmene Begriffe von Schönheit nach gewissen Regeln von drey und vierecken zusammengezwungene Contraposti, in beyden meistens theatralischen Ausdruck voll Prätension, oft Gegenstände, die für unsere Zeit wenig Interesse haben und oft mehr dazu dienen, den entarteten als den edlen Charakter des Menschen anschaulich zu machen. Doch es ist kaum Zeit Sie in die Kenntnisz der Grundsätze zu bringen, die sie aus allen diesen Betrachtungen ziehen. die Kunst glauben sie, kann nur da eine wahre Grösse und Vollkommenheit erreichen, wo sie das Bedürfnis der Religion sey, was sie auch in allen dreyen Epochen vorzugsweise war, als bey ersterer zur Verherrlichung ihrer Götter und Herren, und bey letzterer zu Verehrung Gottes und seiner Nachfolger diente, oder aber, wo sie das Bedürfnis der Nationalehre und Vaterlandsliebe wird oder auch eines Nationalwohlstandes, wenn er von einem reinen und richtigen Geschmack geführt wird. Von daher auch ihr hauptsächliches Bemühen alles was unsere Religion schönes und erhabenes enthält, zur Auswahl ihrer Werke zu machen, und von daher findet man fast bey allen Gemählte aus den alten oder neuen Testament, und nur wenig wird die Mythe und Geschichte der Griechen und Römer benutzt.

Was zur Ausführung ihrer Gegenstände selbst gehört, so geht ihr Bemühen auf rein aufgefassten Ausdruck, ohne Anwendung jener gekünstelten Hilfsmittel verständlich für ihr Zeitalter; und darin besteht wohl bei mehreren die meiste Verbindung mit der alt deutschen Schulle die wohl manches längstvergangenes sowie auch die alte Italienische Schulle in damals üblichen Kostum vorstelten, den sie behaupten zu streng gesuchtes Kostum mache die Sache oft unverständlich, weil darin nur wenige Uebung haben, und es oft so geht, als wenn man die beste genaueste Uebersetzung einer griechischen Tragedie auf die Bühne bringen wollte, wo vielles unverständlich, ja manches unschicklich seyn würde, was natürlich den Ausdruck auslöschen müsste, den es einst bei seiner Entstehung gemacht haben wird und vielleicht noch bey einigen machen würde, die hinlänglich in den Geist der damahligen Zeit eingedrungen sind; allein die wahre Bestimmung der Kunst sey für alle aber nicht auf einzelne wenige zu würken. In richtigeren Charakteren, die den ganzen darzustellenden Wesen bis in die kleinsten Theile gleich bleibt, Wahrheit und richtig Verständnis in der Form für diesen oder jenen Charakter, nicht jenes ärmliche Hineintragen von Charakteren in eine angenehme Schönheitsform, keine ängstliche Nachahmung weder von Antiken noch von anderen klassischen Werken, der eigene vertraute Blick in die Natur gibt unerschöpfliche Schönheit und Form. Fest und kernhaft der Vortrag, keine Holzgestalten, aber auch keine durch Zusammendrängen von Licht und Schatten unnatürliche Kraft. herzliche Liebe des darzustellenden als des was es seyn soll vorzustellen ohne jenes anspruchsvolle streben nach Machwerk oder Hinsetzung der Farben, das wohl bewunderung erregt, aber nur zu oft den Werk selbst den Geist rauben, ohne den es aufhört, ein vollkommenes Kunstwerk zu seyn.

Um aber zur Ausführung jener Grundsätze zu gelangen, suchen sie auch auf die Art ihrer Studien sich vorzubereiten, in den Zeichnen nach der Natur bemühen sie sich das Model so nachzuahmen, wie sie es vor sich sehen, selbst bis auf zufelligkeiten. sie glauben die schöne wie die hässliche Form muss im Begriff und in der Gewalt des Künstlers seyn, und nur dem, der alles was er sieht, mit seiner Hand genau nachahmen kann, nur dem stehe die Form zu Gebot. Daher auch eine Abneigung gegen akademische Modellstudien, weil man wegen der Menge der Schüller oft zu weit entfernt, oder aber der Manier des Professors einseitig folgen soll, und was das wichtigste ist, anstatt die Bewegung des menschlichen Körpers kennen zu

lernen, gewöhnlich eine steife Stellung vor sich habe die zwar für alle Schüller eine gute Ansicht hat, der aber dabey Leben Bewegung Ausdruck, kurz alles fehlt, was den Schüller durch seine Studien zum Künstler eignen sollte: sie halten daher unter sich immer Model, die Stellung wird oft den Zufall überlassen, der den Menschen am gewöhnlichsten in seiner schönsten natürlichkeit zeugt oder man lässt das Modell so lange handelnde Bewegungen machen, bis sich etwas vorteilhaftes findet. Bey der Zeichnung auf Rundung oder Efekt als noch nicht her gehörig sondern auf richtiges auffassen der Bewegung, des Charakters und des Alters (und wozu man in Rom aus allen Altern und Geschlecht modells findet) richtiges Verstehen der Form selbst bis in die kleinste theile. Eben so sind die Studien nach den Gewändern, die Oekonomie brachte sie auf den Einfall, sich selbst wechselweise zu stehen, ich besuchte selbst die Studienübungen, die Falten hängen bloss von Zufall und den genialischen Auffassen deszjenigen ab, der die Parthie für den Abend übernimt, es giebt ein eigenes Vergnügen das Bewegen der Falten zu sehen bis sich ein vorteilhaftes Ganzes findet, wo sich dann alles schnel setzt und es so geschwind als möglich abzuzeichnen; zum bewundern ist oft die möglichkeit des Ausharrens, bis zwey Stunden hält mancher seine Stellung, indesz die anderen mit allen Fleiss jene Geduld zu benützen suchen. Wie sehr diese Art Kentnisz der Faltenbewegung schnelles auffassen, und freien Zug der Hand befördert ist auffallend, ich habe von den fähigeren Zeichnungen gesehen, die staunenswürdig durchgeführt waren; ich selbst danke diesen Abend-Unterhaltungen manche Festigkeit im Zeichnen, manche schöne Faltenparthie und einst manche angenehme Erinnerung an meine Freunde in Rom.

So ist das Bemühen der deutschen Künstler.

Mit diesen Ansichten, mit diesen Grundsetzen und jenen Mitteln, wollen sie den Faden an den Geist der altdeutschen Schulle wieder anknüpfen, und die Kunst mit alle den deutsch charakteristischen zu jener Höhe hinauf bringen, die die italienische alte Schule so glücklich erreicht hat.

Dasz natürlich ihre Werke befremden erregen, ist leicht zu erachten, da sie den so viellen Mythologischen Gegenständen Christliche entgegensetzen, die angenehmen Kunstregeln wenig berücksichtigen, und sie mehr als die natürlichen Folgen eines richtig gefühlten Kunstwerkes betrachten, welches durch die Regeln nie erzeugt werden könne, dabey durch ihre scharfe Bestimtheit so lange in dem Grade hart bleiben werden, als sie noch von der Vollkommenheit entfernt sind. In Hinsicht des Kostüms wohl noch mancher Mässigung bedürfen, so wie in den was man grandioso nennt, und worin die deutsche Schulle wohl am mehrsten denen andern nachstehen möchte.

In wie weit ihr bestreben gut oder nicht gut ist, will ich nicht in betrachtung ziehen. Ihre Werke werden für sie sprechen und das Urtheil von Kunstkennern erwecken. Gewiss, gross ist ihr Eifer, schätzbar ihre Teutschheit, wenden lässt sich ihr Grundsatz nicht, und man wird sie nur noch hartnäckiger in ihren Bemühungen machen. Möchten weise Männer ihr Gutes unterstützen und das andere zum Guten leiten, so könnte vielleicht in kurzem was Vollkommens und originales entstehen; denn würklich ziehen bereits einige durch ihre Werke die Aufmerksamkeit der ersten Künstler Roms auf sich.

Somit will ich diesen Aufsatz enden, möge er so seyn, dasz wenigstens nichts falsch gesagtes darin sey dasz übrige müssen Sie mir schon zu Gute halten. Im nächsten will ich Sie über die verfassungsart einiger der ausgezeichnetsten römischen Künstler bey ihren Kunstwerken in Kenntnisz setzen, vielleicht könnte es der Akademie die einen so grossen und schönen Lehrkörper bildet nicht gleichgültig seyn, zu wissen, wie und welcher Mittel sich hier die ersten Künstler bedienen, um ihre Werke entstehen zu machen.

An Kunstwerken erschien seit meinen letzten Anzeigen sehr wenig.

Ca. Canova vollendet seine angefangenen Arbeiten, jetzt aber beschäftigt er sich mit einem zwölf Palmen grossen Model zu einer kolossalischen Statue die triumphierende Religion darstellent. bereits hat er die ganze Idee in einer mit Leinwand bekleideten Figur in der bestimmten Grösse von dreissig Palmen aufgestelt. Das Marmorwerk selbst soll in der Peterskirche aufgestelt werden, wie aus Zeitungen bekannt ist, und wird auf seine eigenen Kosten errichtet. Ueberdiesz läszt er nun neuerdings, nebst den bereit schon aufgestellten kolossalischen 13 Büsten von berühmten Männern, mehrere als Hermen im Pantheon machen.

Cav. Camuccini arbeitet gegenwärtig an einen Kabinetsstück, den Horatius Cocles, wie er die Brücke vertheidigt, C. Thorwaldsen macht einige Basreliefs zu einen Grabmahl für Betman aus Frankfurt, Cav. Landi stellte ein bey 8 Fuss langes Gemählte, die heiligen Frauen am Grabe aus, Sig. Alvares und Sig. Barba verfertigen ersterer die Statue der Königin, letzterer die des Königs von Spanischem Marmor, in Natur Grösse, Sig. d'Aparigio stellte sein nun vollendetes Gemählte die befreiung christlicher Sklaven durch trinitats Ordensgeistliche im Pantheon aus, Herr Schatow Sohn aus Berlin schickte ein gemählte dahin, Joseph welcher seinen mitgefangenen ihre Träume auslegt, dessen Bruder sendete eine Statue von Marmor, ein Mädchen, das sich Sandalen anschnürt.

Was die Akademie betrift, so befindet sie sich in einer sehr unbestimten Lage, der Papst hat zwar ihre gemachten Statuten anerkannt, allein ihre Fonds, die in mehreren Häusern bestanden, sind nun wieder an die Kirche heimgefallen, von welcher sie genohmen waren. Das Lokal steht eben so, das Colegium worin es gegenwärtig ist, gehört dem Deutschen Reiche. Wie es scheint, so tragen einige Mitglieder auf die alte Verfassung der S. Lucas akademie an, was aber durch eine grosse Stimmen mehrheit der jüngern Mitglieder verworfen wird.

Was die Ausgrabungen betrift, so wird der Platz um die Trajansäule vollendet. Im Coloseum grub man bis zu anfangs des Sommers aus, zwei Architekten und ein Antiquar stritten sich sehr dabey in öfentlichen Schriften; letzterer behauptete die Arena müsse noch tiefer im Grunde sein und alle die vorgefundenen ungeheuren Gemäuer wären später gebaut worden, man grub tiefer und bekam Wasser das immer mehr wurde, und einen grossen Teil der Tiefe ausfühlte, man suchte Ableitungen man fand welche, allein alle angefühlt und verschüttet; endlich benützte man die heisse Jahreszeit und schöpfte das ganze Wasser aus, man behauptete endlich in einer Tiefe von sieben Palmen einen Boden mit Backsteinen gepflastert gefunden zu haben allein das Wasser kam wieder und der Papst befahl um Rom nicht ungesunden Ausdünstungen bloss zu stellen, es wieder zuzuschütten und nun füllen sie fleissig wieder aus.

Verfasser spricht dann von seiner unbestimmten Lage und empfiehlt sich der Gnade der Akademie. Er sandte mit für Graf von Stadion gekauften Kupferstichen ein Werk über einen antiken Fund, das er ohne vorherige Anfrage gekauft, da der Preis sehr niedrig sei.

Die Wohnung Zauners in der Akademie (Annagasse).

Hofkammerarchiv Caale Faszikel 24, 245. 24. März 1813.

Bemessung des Zinserträgnisses der Teile des Sankt Anna=Gebäudes, in welchem gegen=wärtig die k. k. Akademie der Künste untergebracht ist.

Zu ebener Erde:

a) Wohnung des Direktors Zauner:
 1 kleines Vorzimmer mit einem Fenster in die Johannisgasse.
 2 kleine Zimmerchen in dieselbe, 3 kleine Zimmer je mit einem Fenster in den grossen Hof.
 Dienstbotenzimmer und =Kammer vom Gang beleuchtet.
 Die Zimmer in der Johannisgasse aus dem vormaligen Gang auf Kosten Zauners her=gestellt.

b) Studien und Laboratorien Zauners in Mitte des Hofes von weiland Kaiser Josef II. errichtet.

Nachlaßinventar.

Archiv des Obersten Landesgerichts.

1. Zimmer:
 ein Nusbaumener Divan mit kammertüchenem Ueberzug samt 12 Sesseln 2 nusbaumene Tische 1 Credenzkasten, ein Nachtkastel, und 2 Spucktrügerln.
 1 Gewehrkasten mit 2 Doppel= und 5 einfachen Flinten samt einigen Schussrequisiten.

2. Zimmer:
 1 Spiegel in vergoldter Rahm, 2 Broncegirandollleuchter, 2 allabastene Vasen, 1 Büste von Porzellanerde, 1 Barometter, und 3 Termometer, 1 nusbraunes gepolstertes Kanapee, 2 nusbraune Trümokasteln, 1 do. runder und 1 Spieltisch, 1 Aufwärter, 1 Ofenschirm und 2 nusbaumene Spucktrügerln.

3. Zimmer:
 Eine Viertel Stockuhr,
 Ein Mahony Rollschreibkasten, 1 gepolstertes Sofa mit 5 Sesseln, 1 Mahony Chiffonier, 1 do. Nachtkastel, 1 Spieltisch, 1 ddo. Bettstatt samt 2 Matratzen, 2 Federpolstern und 1 Strohsack.

4. Zimmer:
 Zwey nusbaumene Aufsatzkästen,
 2 do. Bücherkasten, 1 gepolstertes Canapee samt 6 Rohrsesseln, 1 do. Spieltisch und 1 Ofenschirm.
 Eine eiserne Steinwinde und einige rohe Marmorsteine.

An Büchern:
 Eine Sammlung von Büchern, grösstenteils die Kunst betreffend, 275 fl. Wert.

Testament vom 17. Jänner 1822 (nur die Unterschrift eigenhändig).

Archiv des Obersten Landesgerichts.

Zauner setzt als einzige Erbin seines ganzen Vermögens Katharina Münzer, geborne Zauner, ein, «zum Beweise einer Erkenntlichkeit für die mir vieljährig liebevoll erwiesene Pflege und Besorgung meiner häuslichen Geschäfte».

Georg Raspe, Hof= u. Gerichtsadvokat.
Franz Castellitz,
Vincenz (?)
als Zeugen.

Porträts, Zauner darstellend.

1. Das Bild von Peter Krafft.
   Im Ratszimmer der Akademie, Wien. Vgl. S. 148.

2. Porträt des Bildhauers Zauner von H. Füger. Abb. S. 125.
   Im Ratszimmer der Akademie.

3. Miniature von H. Füger. Höhe 7·5, Breite 5·8 cm.
   Zauner in schwarzem Rock und über die Schulter gelegtem schwarzen Mantel mit weißem Jabot, Dreiviertelprofil. Brustbild in Oval.
   In der Gemäldegalerie der Akademie.

4. Brustbild Zauners mit dem Modell der Reiterstatue Kaiser Josefs, von Karl Frister.
   Historische Ausstellung der Akademie 1877, Nr. 2558.

5. Porträt von Leonhard v. Schrötter (nicht nach der Natur).
   Vaterländische Blätter etc., S. 347.

6. Medaillon, Brustbild, gemalt von Bernard Edlen v. Schrötter, gestochen von Pfeifer, mit verzierter Inschrift: *J. v. Renard sculps.*
   Vaterländische Blätter etc., S. 347.

7. Medaillon, Brustbild. Stich in Punktiermanier.
   Unterschrift: Franz Zauner.

8. Brustbild, Lithographie. Josef Ziegler pinx. et in lap. del. Gedruckt im lithographischen Institut zu Wien.
   Mit verzierter Unterschrift.

9. Porträt Zauners von Vogel v. Vogelstein 1813.
   (Nach Wurzbach.)

10. Ein Porträt von Putz.
    (Nach Wurzbach.)

11. Stich von J. März «Franz Zauner».

12. Schabblatt von J. Jacobé.
    Zauner, in der Hand ein Buch, vor einem Tisch sitzend, auf diesem eine kleine Nachbildung des farnesischen Herkules.

13. Auf dem Bilde von Quadal «Der Modellsaal der Akademie» Zauner als Rückenfigur (modellierend).
    Gemäldegalerie der Akademie.

14. Eine Büste, an der Außenseite des Museums Ferdinandeum in Innsbruck angebracht (1891).
    Zeitschrift «Neue Tiroler Stimmen» 1891, Nr. 297.

Gedichte auf Zauner.

Blumenstrauss für Musen und Menschenfreunde von Joh. Wenzel Rautenkranz J. U. C. und K. K. Stadt und Landrecht Kanzellisten in Innsbruck.

Zweyter Band S. 61 Kempten bey Danheimer 1817.

Rhätiens Ode an Zauner K. K. Hofstatuar in Wien.

1. Umlorbeert mir das Haupt
Spielt Eure Saitenspiele
Ihr Musen mir — der Rhätierin
Beneid die Mutter — mich um meine Hochgefühle
Beneid sie Genius von Wien.

2. Mein Zauner! Zauner nicht
Osiris ist dein Name
Es steigt aus deiner Schöpfer Hand
So wie der Cedernbaum aus einem kleinen Samen
Natur empor im Brautgewand.

5. Schnaubt mit entblösster Brust
Den Aetna in den Blicken
Der Dolch, die Fackel in der Hand
Aus Stein dürch Dich
So flieht mit kaltem Rücken
Selbst Mars zum Charons finsteren Strand.

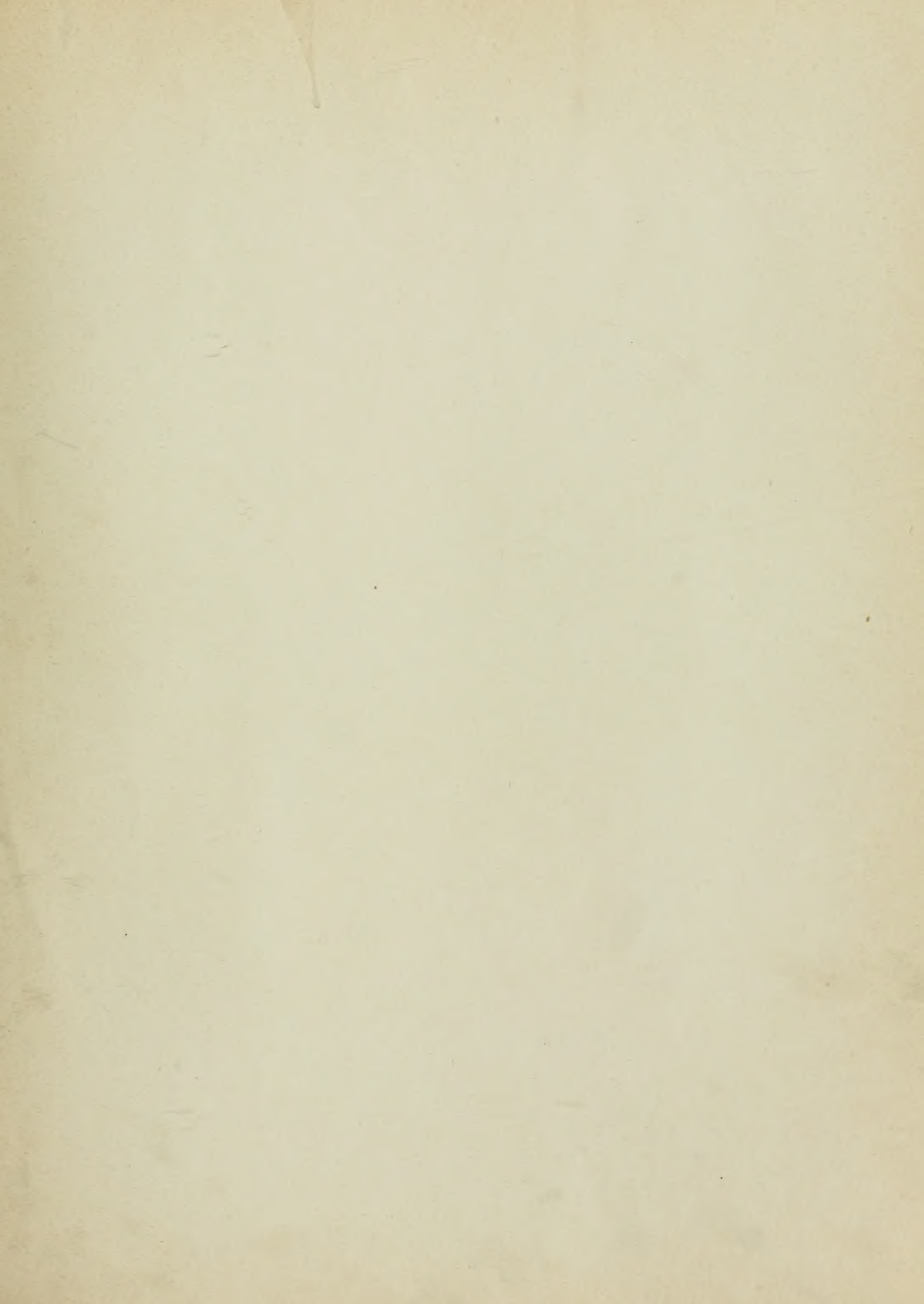
Im ganzen 21 schwülstige Strophen mit Anmerkungen, welche die mythologischen Anspielungen erklären.

Von ähnlicher Qualität ein Gedicht in «Oesterreichs-Walhalla».

Wien A. Kuchlers Wittwe 1849 S. 18.

Verfasser anonym. Auf dem Exemplar des Ferdinandeums steht angegeben: Franz Emil Trimmel, beim Ministerium des Innern, ein tätiger Litterat.

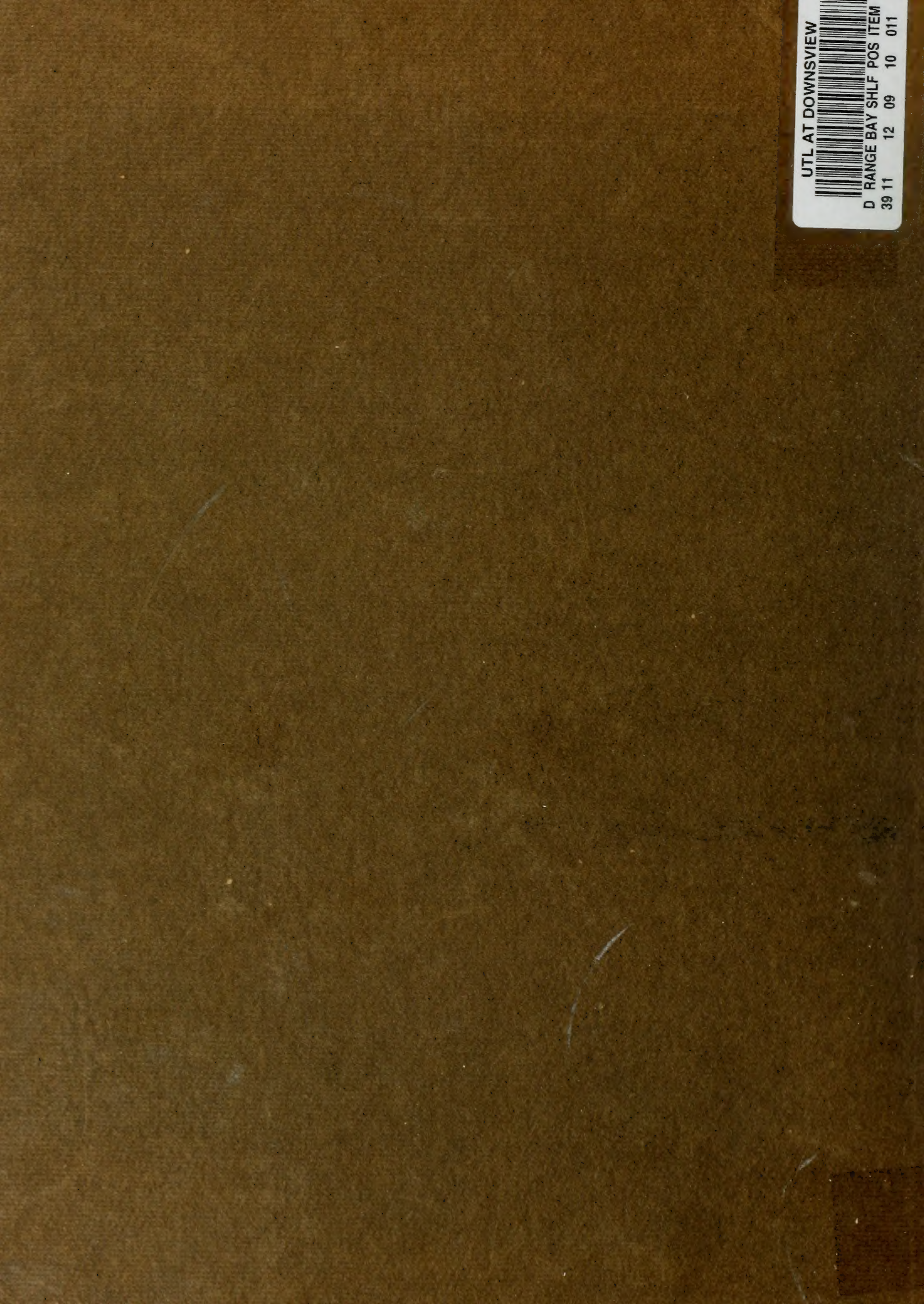
Register.




LIBRARY
JAN
31
1979
UNIVERSITY OF TORONTO

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM
39 11 12 09 10 011